Ejifonías

Música Latinoamericana contemporánea

Volumen II

Autor: Andrés Maximiliano Belfanti

Titulo: Ejifonías, Música Latinoamericana Contemporánea

Director del TFG: Mgter. Silvia Aballay

Licenciatura en Composición musical con Orientación en Música Popular

Instituto De Ciencias Humanas

Universidad Nacional De Villa Maria

2011

Agradezco a Silvia Aballay, cuya dedicación y conocimientos transmitidos a lo largo de la carrera fueron una guía que supera ampliamente este trabajo
A Pascual Crichigno que me introdujo al mundo de los vientos andinos y que fue parte de los derroteros de este trabajo
A todos los músicos que participaron desde el comienzo, especialmente a *Trío Lío*, que fue el orgánico de experimentación de muchas sonoridades
A Noelia García, por compartir su arte y su búsqueda
A Gabriel Virga por su predisposición y profesionalidad
A Ana Laura Zurek que estuvo ahí en todo momento

Introducción

Este trabajo aborda la creación de obras musicales instrumentales, en el marco de la música latinoamericana contemporánea. Esto implica el cruce de dos mundos complejos, por un lado los elementos pertenecientes a la música académica a partir del siglo XX, y las músicas latinoamericanas pertenecientes a un espacio geográfico con una historia común. Esta música se piensa como un trabajo con las fronteras, como un dialogo entre culturas, no solo entre la música académica y la latinoamericana, sino también hacia dentro de estos mundos, a veces más heterogéneos por dentro que respecto al otro. Las obras no son pensadas como simple mezcla, sino que se aborda la problemática desde los elementos mismos que definen las particularidades de cada música y su utilización en la creación de obras nuevas. La confluencia de razas que constituye a la Música Latinoamericana la hace un fenómeno variado y móvil en el que conviven múltiples identidades.

La denominación *Ejifonías*, deriva de un neologismo compuesto. La palabra *ejido*, es la denominación del espacio común, la tierra que una persona labra, pero que pertenece a una comunidad. Este término pertenece a un régimen de producción originario de las culturas precolombinas, que era llevado a cabo por los habitantes de una población. Se aplicó especialmente en las culturas aztecas y mayas y aun hoy se sigue utilizando en lugares de Centroamérica. El termino *fonia* deriva de la palabra griega *phonos* que quiere decir sonido, o sonar. Ejifonias es aquel sonido compartido, que cada uno construye y cultiva porque le corresponde como tarea, pero el cual proviene de un espacio común y cuyos frutos pertenecen a la comunidad. Ejifonias es un término americano-griego, lo cual habla del mestizaje entre la cultura aborigen y la occidental, de la cultura mestiza presente en nuestro continente y, en definitiva de la doble influencia que reciben las obras.

Entre los objetivos de este trabajo, se sitúa el estudio de los géneros latinoamericanos, para identificar los elementos que conforman sus características propias, de manera que puedan ser utilizadas en la composición. Se seleccionan de la historia musical de Latinoamérica aquellos momentos que representan puntos de conformación de distintos aspectos de los géneros trabajados. Y por ultimo, los compositores que toman la herencia de estos géneros y transitan por el cruce de la música latinoamericana y la música contemporánea, realizando un camino propio, resolviendo de manera particular la conjunción de estos mundos.

Se analizan las técnicas que se desarrollaron a partir del siglo XX en la música académica, surgidas como renovación a una crisis de la música occidental, marcadas por multiplicidad de soluciones personales que se fueron dando. Estos nuevos recursos, no solo implican el aspecto compositivo, sino que también involucran a los instrumentos e instrumentistas en el desarrollo de nuevas técnicas, llamadas *técnicas extendidas*. Las cuales se exploran en este trabajo en los instrumentos autóctonos, con la intención de integrarlas a la utilización de instrumentos no pertenecientes a la tradición occidental, en un orgánico que afronten las nuevas exigencias de esta música, desde el elemento identificador que implican los instrumentos americanos.

El último objetivo es que los ritmos y géneros de Latinoamérica no sean un simple recurso exótico dentro de una música puramente occidental. La búsqueda de una manera de adaptar y hacer confluir ambas músicas implicó la indagación acerca de las referencias. *Ejifonias* es una obra que a

pesar de la multiplicidad y heterogeneidad que aborda, busca sonar orgánica, en un camino personal comprendido como una solución particular a una historia común.

En el primer capitulo de este trabajo se indaga sobre algunos de los sistemas musicales y exponentes de músicas propias de Latinoamérica, sus características y como afrontan la cuestión de su participación en un tiempo y espacio determinados.

En el segundo capitulo se detallan algunas de las técnicas que surgen a partir del siglo XX y que renuevan no solo la historia de la música occidental, sino que son utilizadas por los músicos latinoamericanos como forma de incluir las músicas populares originadas en los folklores de Latinoamérica, dentro de un horizonte musical complejo.

En el último capitulo se analizan las composiciones propias, describiendo el uso de los recursos observados en las técnicas de la música contemporánea y de los gestos o elementos propios del lenguaje de los géneros latinoamericanos, como una forma de pensar la relación de la obra propia con los lenguajes estudiados.

Capítulo I: Músicas Latinoamericanas

Introducción

La música en Latinoamérica es un fenómeno tan diverso y complejo, como la misma realidad e historia latinoamericanas. El gigantesco embate histórico de la conquista y las posteriores migraciones produjeron situaciones culturales tan particulares que a menudo los intentos de categorización fracasan frente a la realidad. Aun hoy los teóricos abordan el tema de la identidad latinoamericana, especialmente en el arte como expresión integral de la cultura, desde los más variados pensamientos y disciplinas. Sin buscar generalizaciones que pretendan dar la idea de un paisaje calmo y homogéneo, en este capitulo se busca lo mas particular de algunas de esas diversidades, inabarcables en su totalidad, no con la intención de lograr una respuesta taxativa y categórica acerca de las características de la identidad musical latinoamericana. Sino para hacer las preguntas acertadas a la hora de plantear el interrogante sobre la producción musical propia. El recorrido es histórico, porque la música actual encuentra su gesto común en una historia compartida, como el primer elemento firme al cual recurrir a la hora de formular esta pregunta. Los nombres y obras que figuran, son una elección dentro de un mundo mas vasto, pero que representan un fundamento para los compositores actuales.

Músicas Latinoamericanas: préstamos, interferencias, intercambios.

En este continente se hace música desde mucho antes de la llegada de españoles, sin embargo recién podemos hablar de una música latinoamericana a partir de la conquista y de la mixtura que se produce entre lo precolombino, las músicas negras y las culturas y practicas europeas. Como dice Aharonian “América Latina es una convergencia de tres grandes corrientes étnicas y por lo tanto culturales”[1]. Pero esta convergencia no fue en general un proceso pacífico y ordenado; la música de América nace rota. Es resultado y testimonio de un choque cultural, muestra las supervivencias de una cultura previa que se ve diezmada con la llegada de los conquistadores, a la que las sucesivas inmigraciones suman gente desterrada que también ve su cultura rota y que también posee supervivencias. Los géneros musicales que nacen en este contexto son un encuentro incierto de lo que sonaba en ese momento en ese entorno específico, por lo tanto son formas móviles, problemáticas, no estandarizadas ni claramente delimitadas. Dice Liliana Herrero:

> …En la intervención de un mundo cultural en otro se producen prestamos e interferencias, intercambios que suelen provocar descomunales embates, formidables tensiones y, en ese territorio asoma la obra de arte[2].

[1] AHARONIÁN, Coriún. *Conversaciones sobre música cultura e identidad.* Uruguay. Tacuabe. 2005. p 37
[2] HERRERO Liliana, “La Impaciente Tensión” Citado por RODRIGUEZ KEES Damián *Liliana Herrero, Vanguardia y Canción Popular*. Santa Fe. Universidad Nacional del Litoral. 2006

Un caso paradigmático, que muestra lo patente de esta tensión, es la paradoja de Landa: Diego de Landa fue quien ordenó la destrucción de los manuscritos mayas, a fin de lograr la conversión de estos al cristianismo. Sin embargo su libro *La Relación de Las cosas del Yucatán,* escrito con la finalidad de presentar una defensa ante la corona española, es la fuente principal a la hora de estudiar tanto la música como otros aspectos de la cultura maya[3].

A pesar de lo problemático del campo en el que se desarrolla esta búsqueda, aparece la necesidad de trazar diferencias y, sobre todo paralelos entre obras que comparten tanto características puramente musicales como un mismo origen arcaico, una época, un mismo grupo social, una misma historia. Las prácticas musicales nunca están aisladas de su contexto, inclusive aquellas que tienen pretensión de universales[4] forman parte de un contexto que les asigna un significado específico. Debido a estos factores complejos que lo atraviesan, el género, como unidad de significación es un concepto sumamente idiosincrásico y personal. Lo cual no significa que no "seamos capaces de interpretarlos y hacerlos públicos de algún modo que podamos comunicar algunos de sus elementos o rasgos de manera intersubjetiva"[5]. Los nombres que se les asignan a las prácticas musicales no son estrictamente técnicos sino que responden a factores complejos y "El establecimiento de una categoría no implica necesariamente la instauración de un sistema taxonómico jerarquizado"[6]. En la transformación que se da desde las músicas folklóricas y aborígenes a la música urbana y mediatizada, las categorías que sustentan algunos géneros, se amoldan para dar cabida y permanencia a ciertas características comunes entre ambos.

A partir del siglo XX, comienza la llamada proyección artística del folklore musical y se nacionalizan ciertos géneros que no son excluyentes del país, o que comparten ciertas características comunes con géneros de otros países. Debido a la grabación de discos de folklore y su radiodifusión, se construye lo tradicional como paradigma indiscutible, donde un miembro de la categoría, en este caso una danza o un modo de ejecución, etc., "funciona como prototipo del género"[7] desaparece la movilidad de los géneros, para gran parte de los compositores que vendrán[8]. Se divide en regiones cerradas las características de las músicas nacionales y se le otorga una identidad que hoy en día forma una parte fundamental de lo considerado "autóctono" o "típico". Este proceso, que nace de una simplificación de los estudios de campo originalmente hechas por autores como Carlos Vega o Augusto Cortázar, se transforma luego en un paradigma que ignora un hecho fundamental que Carlos Vega señala en su libro *Las Danzas Populares Argentinas:* A pesar del afán de clasificar estrictamente las danzas y géneros musicales como pertenecientes a tal o cual lugar estos aparecen por toda Sudamérica, "no es posible insistir en que por ejemplo, el Gato es del sur, cuando consta que se bailo en Perú y se nombra hasta en México, ni que la zamacueca es cuyana si sabemos que

[3] MARTINEZ MIURA, Enrique *La Música Precolombina*. Buenos Aires. Paidós 2004. p. 22
[4] AHARONIÁN, Coriún. Op. cit 2005. p 76
[5] LOPEZ CANO, Rubén. "Favor de no tocar el género: Géneros, estilo y Competencia en la Semiótica Musical Cognitiva Actual". En MARTI JOSEP et al (eds.) *Voces e Imágenes de la Etnomusicóloga Actual*. Madrid. Actas del VII Congreso de la SibE. Ministerio de Cultura. 2004 Versión on line www.lopezcano.net. El 02/06/11. p 14
[6] Ibíd. p 14
[7] Ibíd. P 14
[8] DIAZ, Claudio F. "El Lugar de la Tradición en el Paradigma Clásico del Folklore Argentino". En *Actas del VI Congreso de la Rama Latinoamericana de la IASPM*. 2006. p 4

se bailo hasta en California"[9]. La idea de la que parte Vega es la de identificar los puntos de entrada de las corrientes migratorias y desde ahí su difusión. Con ese propósito menciona los puntos más importantes. Lima, Santiago de Chile y Bogotá a través del Pacifico, Buenos Aires y Rio de Janeiro, Cuba en el Atlántico.

Vega, en posteriores desarrollos y sobre todo, estudios de campo, desgajará las prácticas pertenecientes a cada lugar y a cada momento histórico. Inclusive se pueda alegar que su análisis este teñido por categorías incongruentes para la comprensión de algunas prácticas americanas[10], pero su mapa original de cómo se organizan las influencias en América parte del estudio de campo realizado por él, que se vuelve de importancia innegable por ser pionero en ese campo y por ser previo al mencionado proceso de estandarización del folklore.

Las zonas de influencias que coinciden con las ciudades portuarias, fueron el lugar de intercambio, contacto y mestizaje a través de la historia latinoamericana. Estos puertos no solo establecieron el contacto con Europa sino que también fueron los puertos por donde se introdujo la mano de obra esclava que conformó el componente negro de la música latinoamericana. Según Vega estos focos de irradiación desarrollaron características musicales relativamente aisladas entre sí, que sin llegar a ser regiones aisladas, poseían una cierta independencia unas de otras y recibían las sucesivas influencias (o promociones, como las llama Vega) adaptándolas de manera diversa:

> La Argentina misma, cuyo territorio se extiende sobre la parte en que se angosta el continente, experimentó siempre, aunque en forma atenuada, esta incompatibilidad de las bandas oceánicas[11].

A estos dos puntos de influencia, se suma uno más que consiste en el componente nativo, el cual se separa en dos sistemas denominados por Vega cancioneros Tritónico y Pentatónico. Estos cancioneros son los únicos presentes desde antes de la conquista, o al menos los únicos que conocemos. El cancionero pentatónico llega desde la cultura Inca con la conquista y sometimiento político de las etnias que vivían en la zona del Noroeste, entrando por Bolivia a través de las mismas rutas que luego utilizarían los conquistadores españoles. El cancionero Tritónico se supone de una cultura anterior[12]. De esta manera, los mapas que de Vega sirven para tener una idea de cómo se difundió no solo las músicas que llegan a América Latina con la conquista sino también las músicas previas que ya en si participaban de un cruce, una "tensión" de varias culturas.

Las clasificaciones posteriores introducidas por Vega respecto a las danzas no interesan a este trabajo puesto que entran dentro de una búsqueda de clasificación cartesiana que separa más que unir. Algunos trabajos, que ya superaron la idea de identidad nacional, plantean el estudio de ritmos comunes a ciertas regiones más que de danzas nacionales. Entre una danza y otra pueden existir diferencias, aun así sea en el orden de las figuras, mientras que características rítmicas, melódicas, estilísticas, pueden ser compartidas por una amplia zona geográfica. En el caso de la

[9] VEGA, Carlos. *Las Danzas Populares Argentinas*. Buenos Aires. Losada. 1998. P 34

[10] HUSEBY, Gerardo. "El análisis musical al servicio de una idea: Carlos Vega, medievalista" en *Actas de las IX Jornadas Argentinas de Musicología y VIII Conferencia Anual de la AAM*. Buenos Aires. Instituto Nacional de musicología. 1998. p. 96

[11] VEGA, Carlos. *Panorama de La música Popular Argentina un ensayo sobre la Ciencia del Folklore.* Buenos Aires. Losada.1998.

[12] D´´HARCOURT, Raoul et Al. *La música de Los Incas y sus supervivencias*. Lima. Occidental petroleum corporation of Perú. 1990

música de origen precolombino, las diferencias nacionales son anacrónicas, la invención de la identidad nacional es algo posterior que viene a violentar las prácticas musicales anteriores. A pesar de que se escucha desde tradiciones e ideas de nación separadas a una cueca chilena y una cueca cuyana, ambas parten de un mismo lugar y tienen una historia común.

Supervivencias de las músicas precolombinas

Antes de la llegada de los españoles y la posterior conformación de los estados latinoamericanos, las civilizaciones que habitaban lo que hoy llamamos el noroeste de Argentina se encontraban en constante comunicación y comercio con las poblaciones de Bolivia y Perú. Las mismas características musicales se encuentran en culturas que fueron contemporáneas en estas aéreas. Así como se observan similitudes en la cerámica, viviendas y utensilios de los pueblos, se pueden observar similitudes en los sistemas musicales. Es particularmente importante a la historia del noroeste argentino la influencia de Bolivia y Perú debido a la frontera en común. Las poblaciones de estos países funcionaron como focos de expansión, como es el caso de Tiahuanaco, y de conquista militar, como es el caso de los incas en Cuzco.

Cancionero Tritónico

Este es, al parecer uno de los cancioneros más antiguos del noroeste, Isabel Aretz lo sitúa como proveniente originariamente de la cultura Sauces Condorhuasi[13], esta teoría a pesar de ser factible no es demostrable, probablemente los elementos originales de este cancionero provengan de esa cultura y luego se hayan desarrollado en la cultura draconiana y especialmente en la diaguita-calchaquí. Vega, identifica su zona de desarrollo en. La Rioja, Salta, Jujuy, Tucumán y parte de Santiago del Estero. Además en el sur de Bolivia, Norte de Chile y aisladamente en una zona de Perú[14].

El sistema tritonico está basado en lo que nosotros conocemos como el acorde mayor, Vega se refiere al sistema como “un orden naturalmente dado”[15] se puede deducir que proviene de los primeros armónicos naturales de una nota.

El uso de esta escala en la monodia aborigen, produce una melodía de gran amplitud, que suele acercarse a las dos octavas, inclusive en el género vocal. Vega sostiene que este cancionero parece no haber tenido sistema rítmico sino como un agregado posterior, posiblemente como resultado de la mixtura con el del cancionero pentatónico.

La baguala, un género derivado del tritonico, parece haber estado basado originariamente en versos irregulares en el idioma nativo (perdido ahora debido a las sucesivas influencias quechuas y españolas) teniendo respiraciones más que frases. Pérez Bugallo observo que en Catamarca aun persisten bagualas sin letra, que se cantan con vocales a, e, i en forma amensural[16].

[13] ARETZ , Isabel. *El Folklore Musical Argentino.* Buenos Aires. Ricordi. 1952 y posteriores. P 29-46
[14] VEGA, Carlos. 1998. Ob. cit. P 115
[15] Ibíd. P 115
[16] ARETZ, Isabel. Op Cit. 1952. P 29-46

Cancionero Pentatónico

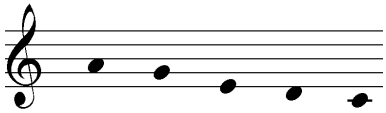
Según la especulación de Carlos Vega la escala pentatónica se produce por la proyección de quintas

Do – sol – re – la – mi

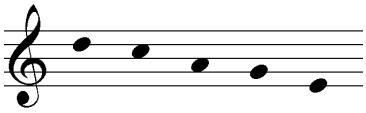
Que ordenadas nos dan el llamado modo A de la música pentatónica:

Do – re – mi – sol – la – (do)
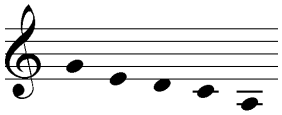
Si a cada nota de la escala la tomamos como tónica, aparecen los cinco modos usados en la música pentatónica americana, anotados aquí de acuerdo a la tendencia descendente o defectiva en esta música, que aun subsiste en algunos géneros mestizos con fuerte influencia pentatonica.



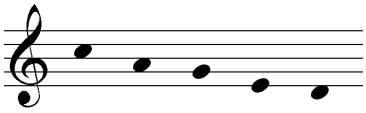
Modo A
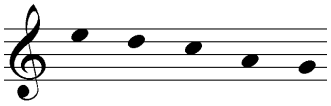


Modo D



Modo B
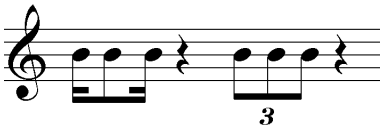


Modo E



Modo C

En su mayoría la música pentatónica con influencias incas, se encuentra en el modo B, de las 168 monodias en el libro de D´´harcourt, 110 son en este modo[17], Vega también la registra como dominante, y en sus grabaciones de campo en la Argentina solo hay ejemplos de esta forma de la escala, siendo extraídos los otros de grabaciones en Perú y Bolivia. No es posible saber si esta elección de modos responde a algún precepto o al gusto de los compositores. Esta música se caracteriza por ser exclusivamente monódica, si se toca en grupos de quenas y sikus, estos corren a la octava. Existen ejemplos con el agregado de terceras paralelas pero son de incorporación posterior a la conquista.

Las melodías Pentatónicas se caracterizan por poseer amplios saltos que inclusive pueden ser de decima. Los ritmos pueden ser binarios o ternarios, a veces se produce una mezcla de ambos:



Los ritmos andinos, presentan múltiples combinaciones de corchea y semicorchea apoyándose fuertemente en cada tiempo, las ligaduras sobre los tiempos son raras pero existen.

[17] D´´HARCOURT, Raoul et Al. 1990. Op. cit. P 103

El cancionero pentatónico tiene como principales protagonistas a dos instrumentos: La quena y el sikus. La quena es una flauta recta de embocadura libre, fabricada mayormente en caña, aunque más al norte del continente comienzan a encontrarse en cerámica. Las quenas tradicionales tienen 6 o 7 perforaciones, 5 o 6 adelante y una detrás, que se tapa con el pulgar. Al aumentar el caudal de aire, suben a la octava, su registro ronda las 2 octavas, lo que coincide generalmente con lo amplio de las melodías

La flauta de pan, o sikus, presente en múltiples culturas alrededor del mundo, es muy usada sobre todo en Bolivia y Argentina. Los instrumentos más antiguos encontrados en excavaciones, pertenecientes a la cultura draconiana[18] son de 5 tubos y están fabricadas de arcilla. Originalmente estos instrumentos reproducían una escala pentatónica o una escala que no responde a nuestro sistema temperado. Posteriormente comenzaron a fabricarse en caña, y a tocarse por pares, donde el instrumento es repartido en dos hileras construidas por sucesión de terceras que ejecutan dos músicos. Esta práctica, símbolo del pensamiento de algunas culturas precolombinas, donde toda imagen tiene su opuesto complementario, se supone bastante antigua, debido a que existen escenas pintadas antes de la llegada de los europeos.

Músicas folklóricas

Influencias desde el pacífico

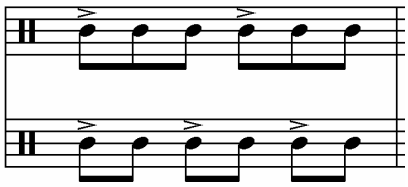
Con el descubrimiento de América por parte de Europa, y la conformación del Virreinato del Perú con su respectivo puerto, el primer canal de comunicación, y por lo tanto de influencia musical, es a través del océano Pacifico. Debido a que la creación del Virreinato del Rio de La Plata fue posterior en el tiempo, el puerto de la ciudad de Lima, junto con el de Santiago de Chile, se constituye como los primeros puntos desde donde llegan las nuevas músicas, que formarán lo que Vega define como el Cancionero Occidental[19]. Un complejo musical determinado por una época y una zona geográfica europea, sumada a la afluencia de gente traída como esclava desde el continente africano, interactúan a su vez con la población americana.

Este grupo de características musicales abarca toda la costa del pacifico en América Latina y se adentra por las rutas que van desde los puertos hasta ciudades mediterráneas. En Argentina una de las rutas que tomó fue el camino original de la conquista que antiguamente constituía la ruta que los incas utilizaron en la conquista de las culturas habitantes de lo que hoy es Argentina y Bolivia. Esto probablemente produjo cambios tanto en el cancionero occidental como en las músicas aborígenes, aunque es imposible saber cuánto cambio al cancionero precolombino y cuales fueron las influencias que el sistema occidental adopto de las supervivencias americanas.
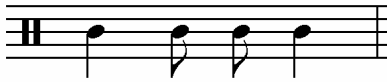
En el cancionero occidental, la música está conformada en su mayoría por danzas de pareja. Rítmicamente estas danzas se caracterizan por ser de pie ternario, o sea que la subdivisión del pulso puede realizarse en grupos de tres, aunque parte de sus características consistan en la birritmia que

[18] IBARRA GRASSO, Dick Edgar. *Argentina Indígena y Prehistoria americana*. Buenos Aires. Tipográfica Editora Argentina. 1971.
[19] VEGA, Carlos. 1998. Op. cit. P 156
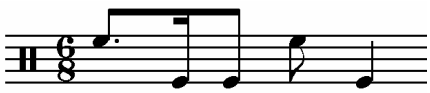
generan las diversas acentuaciones sobre esta subdivisión, las cuales hacen coexistir el pie binario y ternario.
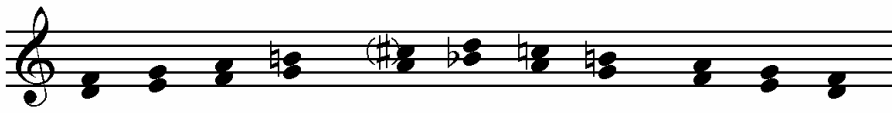


Esta conjunción de acentuaciones genera el ritmo básico de varias de las danzas



Algunas de las variaciones sobre este ritmo agregan semicorcheas pero siempre respetando la acentuación de los tiempos fuertes de cada pie y combinando los golpes en agudos y graves que le otorgan un carácter específico.



El sistema armónico del cancionero occidental proviene del sistema europeo pero este sistema en si mismo nunca fue algo homogéneo y cerrado sino que ha estado en continuo cambio de acuerdo a las modificaciones e intercambios sufridos a lo largo de su historia. La armonía utilizada en la primera etapa del cancionero occidental, que Vega identifica como ternario colonial[20], responde a una escala bimodal, cuya particularidad consiste en ser ejecutada en terceras paralelas de acuerdo a dos modos diferentes: mientras que la voz inferior se encuentra en el modo eólico, la voz superior corresponde al modo dórico, con la séptima eventualmente sensibilizada cuando asciende[21]. Originalmente la escala solo posee seis grados, la voz inferior nunca toca la tónica superior y la voz superior arranca desde la tercera y las voces siempre transcurren paralelas y nunca realizan movimientos contrarios[22].



Posteriormente las características bimodales irán cediendo en algunos casos frente a las promociones de música tonal europea, que influenciaran al cancionero, aunque sin llegar nunca a eliminarlo completamente.

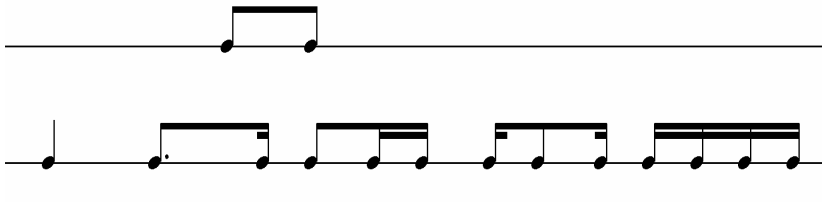
[20] VEGA, Carlos. Op. cit. 1998. P 159
[21] AGUILAR María Del Carmen, *Folklore Para Armar*. Buenos Aires. Ediciones Culturales Argentinas, 1991, P 59
[22] Ibíd. P 58

Influencias desde el atlántico

A las influencias de los puertos en el océano pacifico, se suman las influencias de Rio de Janeiro, Cuba y Buenos Aires en el Atlántico. A pesar de que la formación del Virreinato Del Rio de la Plata fue bastante posterior en el tiempo, las influencias de Brasil y Cuba vienen desde principios de la conquista. Esta banda oceánica recibió más directamente las influencias exteriores, tanto europeas, como negras, en parte a causa de que la resistencia de los habitantes originarios fue mucho menor. No había en esta región una cultura predominante con una estructura imperial, como en el caso de los Incas, Mayas y Aztecas, y mediante la esclavitud y el sistema de Reducciones Jesuitas las prácticas musicales fueron casi completamente abolidas o suplantadas por prácticas europeas.

Las primeras influencias que conforman a este cancionero provienen de los puertos de Brasil, "que Buenos Aires absorbe y retrasmite".[23] De manera que los géneros de este sistema comparten ciertas características comunes que luego se irán diferenciando con sucesivas migraciones.

El sistema rítmico se caracteriza por ser binario. Sus formulas rítmicas son pocas pero logran una gran riqueza al combinarse de diversas maneras dentro de cada género. Vega identifica el pie binario en corcheas y sus principales formulas:



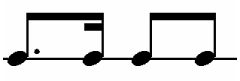
[24]

Al poseer un sistema armónico que no posee características particulares, sino que pertenece al ámbito de la tonalidad europea y no tener danzas de coreografía fija, en este sistema la diferenciación entre géneros, se reconoce por sus formulas rítmicas, que a través de sutiles variaciones o combinaciones, diferencian una danza de otra.

Milonga

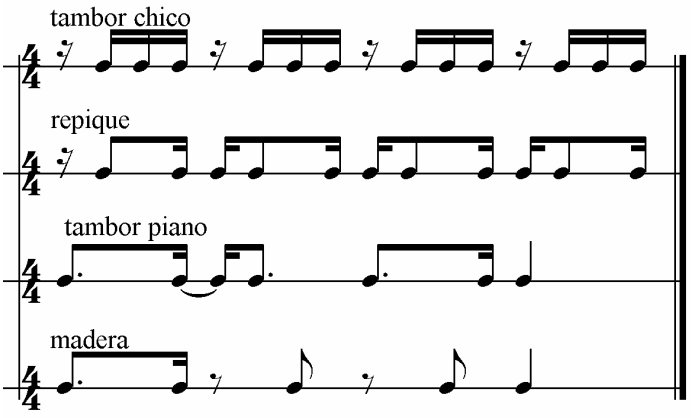


Habanera



En otros casos es la combinación de múltiples ritmos lo que hace a un género en particular, como es el caso del candombe, que consta exclusivamente de tambores que organizados de acuerdo a cuatro patrones rítmicos

[23] VEGA Op. cit. 1998. p 224
[24] Ibíd. P 236



De lo folklórico a lo popular

Cuando las músicas originariamente pertenecientes al ámbito folklórico se introducen paulatinamente en las sociedades urbanas y comienzan a formar parte del fenómeno de la música popular, se produce lo que Juan Pablo González llama un proceso de masificación, donde una música originalmente rural y perteneciente a comunidades especificas, alcanza los medios masivos de comunicación y comienza a formar parte de la cultura urbana:

> En este nuevo medio, aquella música debe utilizar los medios masivos de comunicación para llegar a su gente, que ahora está diseminada en la gran ciudad. Así la música folklórica se masifica y se hace popular, perdiendo o adecuando su funcionalidad original frente a los requerimientos de la cultura de masas[25].

Las músicas precolombinas trascendieron las fronteras de distintos países debido a que su conformación fue anterior a la conformación de estos. En la música popular latinoamericana, las fronteras se trascienden debido a otros procesos. Si bien parte de las culturas originarias americanas aún sobreviven, la música popular al ser claramente de autor, y provenir de sociedades urbanas, trasciende las fronteras valiéndose de la radio, el cine, el disco, la edición de partituras. Diego Fischerman, a pesar de que duda de la validez del término *popular* para designar a estas músicas, define el proceso como "músicas que empezaron siendo rituales, funcionales y colectivas y se convirtieron en abstractas e individuales; en *música de autor*"[26].

Música de Raíz Folklórica

Cuando, con la migración de las sociedades rurales a las ciudades, aparece el fenómeno de la música popular, derivadas del cancionero occidental, permanecen en la música popular las danzas

[25] GONZALEZ, JUAN PABLO "Hacia el Estudio Musicológico de la Música Popular Latinoamericana". Santiago De Chile. *Revista Musical Chilena*. 1986. p 61
[26] FISCHERMAN, DIEGO *Efecto Beethoven: Complejidad y Valor en la Música de Tradición Popular*. Buenos Aires. Paidós. 2004.

folklóricas, como es el caso de la chacarera, la zamba, la cueca, el gato, etc. Su coreografía se mantiene y se conservan características musicales que son patrimonio de este cancionero. A su vez, la música superviviente de los estratos aborígenes, ya cruzada por mestizajes e integrante de la música folklórica, se introduce en el ámbito popular. Con la aparición de grupos y obras de "música andina", huayno, triste, yaraví, son considerados música folklórica de la misma manera que una cueca, un gato o una chacarera.

Cuando un autor, inmerso en la sociedad urbana, compone basándose en la tradición folklórica, aparece una música que utiliza recursos de sociedades tradicionales, pero se encuentra en una situación nueva, donde participa de los medios masivos de comunicación y pierde su carácter anónimo y colectivo, entrando en la esfera de la composición y estilo de un autor. Esta es *música de raíz folklórica*[27]. Los nombres de las danzas o de los géneros se conservan pero grandes cambios ocurren paulatinamente en lo melódico armónico e instrumental, esta vez debido a la intervención no de un proceso histórico en el que sucesivas migraciones y afluencias de otros continentes cambian la cultura, sino por elecciones personales que producen cambios o permanencia dentro de los géneros.

A partir de la segunda mitad del siglo XX, con la grabación de los primeros discos de música de raíz folklórica en Argentina, se produce un proceso paradójico de ampliación y de estandarización de los recursos denominados como auténticos. Por un lado, la inclusión de instrumentos nuevos, como el caso del piano en el disco *Nuestras Danzas* de los Hermanos Abalos, editado en 1952. Y por otro lado un proceso de estandarización en los recursos instrumentales y literarios. El disco de los Hermanos Abalos, es uno de los primeros discos que realiza un proceso en el que se seleccionan ciertas danzas de los cancioneros y se compone tomando un esquema formal observado en la tradición oral. Con el tiempo son estos mismos discos los que generan el paradigma clásico de lo auténticamente tradicional, "hacia principios de los 60, en la medida que esos criterios vinculados a lo autentico ya están naturalizados se puede hablar de un paradigma clásico plenamente constituido[28]. Desde un principio la música de raíz folklórica se difunde y desarrolla con una fuerte idea de lo que está dentro y fuera de sus límites.

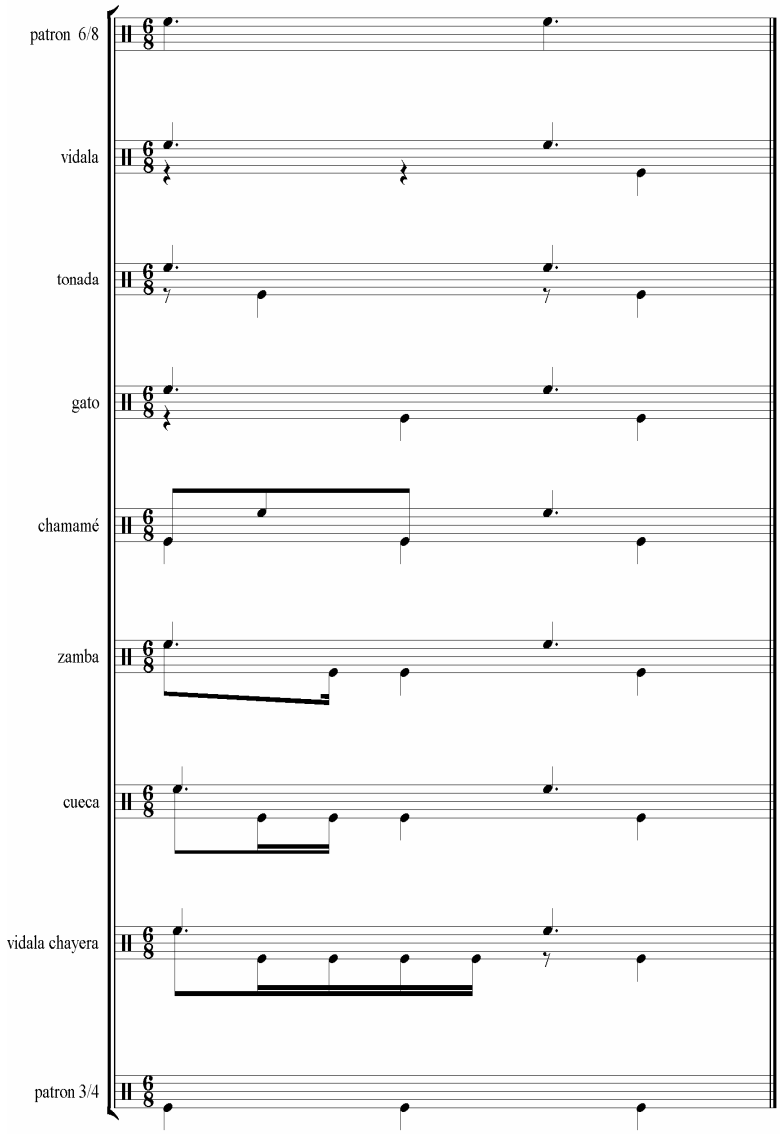
En lo musical esto se concreta como la noción de "respeto" por las formas de las danzas de coreografía fija, la selección de ciertos instrumentos como tradicionales: guitarra, piano, bombo, cajón peruano, charango y vientos andinos, como quena o sikus en la música andina.

Con el comienzo de la Música Popular de raíz Folklórica, se diferencian las danzas y la manera de ejecutar los ritmos específicos de los cancioneros. Cuando cada ritmo trasciende el regionalismo y un mismo instrumentista ejecuta tanto una vidala como un gato, un malambo, o un chamamé, se descubre, tanto el gesto particular de cada género, como un parentesco entre formas que poseen una historia común. Jorge Cardoso junto a Juan Falú sintetizan en un cuadro la semejanza rítmica de algunos géneros del cancionero argentino[29]:

[27] PORTORRICO, Emilio. *Diccionario Biográfico de la Música Argentina de Raíz Folklórica.* Buenos Aires. Ed. del Autor. 1997. P 12

[28] DIAZ Claudio F. Op. cit. 2006. p 5

[29] CARDOSO Jorge. *Ritmos y formas musicales de Argentina, Paraguay y Uruguay*. Misiones. Universidad de Misiones. 2006. P 45



Este cuadro bien podría extenderse a cantidad de ritmos de otros países. Cada uno con sus detalles particulares, forman parte de un conjunto con identidad común. En su análisis, Jorge Cardoso destaca los golpes del segundo tiempo del 6/8 y del tercer tiempo del 3/4 como “golpes estratégicos” que definen un sistema general no exclusivo que se presenta en buena parte de las especie birritmicas de Latinoamérica mientras que los “golpes secundarios” le confieren la identidad propia a cada especie[30].

En todo el cancionero occidental, e inclusive en el “chámame”, género perteneciente al cancionero oriental, siguen conviviendo estos pies, que le otorgan su sutileza más particular a estas danzas y que las hacen complejas tanto de ejecutar como de escribir

[30] CARDOSO Op Cit. 2006. P 46

Nuevo Cancionero

Con la inclusión del folklore en la industria del disco y la cristalización de la tradición como valor. Se produce lo que Claudio Díaz menciona un proceso de saturación del campo:

> En 1963, el sello Philips publicó un disco que encarnó la saturación de las posibilidades creativas del paradigma clásico del folklore, y al mismo tiempo amplió sus límites produciendo un cierto efecto de apertura. Me refiero a *Coronación del Folklore*, de Eduardo Falú, Los Fronterizos y Ariel Ramírez[31].

Esta saturación puede ser analizada como la cima de una estética que comienza a ser canónica, no inocentemente el disco se titula *Coronación.* La coronación implica, a la vez que un reconocimiento de la autoridad máxima, una situación de desigualdad y congelamiento de los valores considerados tradicionales. La estética de producción de estos grupos no tiene en si un valor más o menos tradicional, puesto que responde a la visión propia y a las interpretaciones personales de músicas que originalmente son de tradición oral. El problema surge cuando esta estética se instala como la única valida dentro de la música, y agrega la pretensión de ser universal e impersonal. De ahí en adelante, toda la producción mide su valor de tradicionalidad en base al rasero impuesto por estos exponentes, surgidos desde una producción discográfica. Sin embargo, la coronación abre a su vez un proceso de rebelión o renovación a esa autoridad impuesta. Es por esto un llamado de atención a grupos que exploran nuevas posibilidades dentro de la música de raíz folklórica.

Uno de los primeros grupos que manifiesta esta actitud de renovación y, que luego abrirá el campo a compositores posteriores, es el movimiento mendocino del *Nuevo Cancionero,* que realiza su primer espectáculo bajo ese nombre en 1963. Este grupo escribe un manifiesto donde se pone el acento en la renovación del cancionero folklórico, y la búsqueda de una música "nacional"[32]. Este grupo advierte ya en esa época, que existe un celo por las formas, que amenaza con convertirlas en "solemnes cadáveres". La renovación que plantea el grupo, se da en el plano literario y musical. Dentro de sus músicos, se destaca Tito Francia, que mediante sus composiciones aborda creación de obras de raíz folklórica ampliando el bagaje armónico tradicional. María Inés García observa en base al análisis de una de sus obras más reconocidas, *Zamba Azul*:

> A esta renovación es funcional Tito Francia, como se puede ver a través del análisis de los rasgos inmanentes de su canción, donde el área de la organización de las alturas, fundamentalmente la armonía, cumple un papel central[33].

La producción de Tito Francia, paradigmática en el estilo del nuevo cancionero transita la búsqueda entre la vanguardia y la tradición. El mismo Francia en una entrevista declara a propósito de una de sus composiciones que "hay un límite donde uno se empieza a ir y llega un momento que

[31] DIAZ Claudio. "Oro y púrpura para el folklore. Estrategias de legitimación y lugar social en Coronación del folklore de Ariel Ramírez, Eduardo Falú y Los Fronterizos" En *Actas del VI Congreso de la Rama Latinoamericana de la IASPM.* 2006 P 2. Consultado on line:
http://www.iaspm-al.org/uploads/file/cdocDocumentos/cd40340f27876ef69d0697020bd70eab.pdf el 20/05/11

[32] GARCIA María Inés. "El Nuevo Cancionero. Aproximación a una expresión de modernismo en Mendoza. Mendoza. Departamento de Música, Facultad de Artes y Diseño. Universidad Nacional de Cuyo. En: *Actas del VII Congreso de la Rama Latinoamericana de la IASPM*. 2006. P 3

[33] GARCIA Maria Ines. "Zamba Azul y la renovación de la canción popular mendocina". Mendoza. *Huellas. Búsquedas en Artes y Diseño,* nº 6. 2008. P 6

no lo entiende nadie"[34]. Establece mediante esa expresión una cierta referencia a la medida de innovaciones que se pueden introducir en lo musical sin apartarse de lo perteneciente al folklore. Esto denota la postura a la que adscribe el grupo del Nuevo Cancionero, en un intento de conjugar el reconocimiento de sus oyentes y la intención de introducir nuevos recursos, a través de una postura ideológica de reivindicación de la creación y la difusión del género como un organismo vivo.

En el aspecto compositivo esta postura involucra la apertura del lenguaje no solo a los recursos musicales contemporáneos, provenientes de otros géneros, sino también a cierta idea de rescate de un folklore rural previo a su tránsito a la musca popular. La renovación armónica que realiza Francia toma gran parte de su material de las armonías de la música académica europea y del jazz. María Inés García identifica rasgos nuevos a la música de Raíz folklórica[35]:

-El uso de acordes con 7ma y 9na, que en ocasiones ocupan un lugar estructural en la melodía.
-El acorde de oncena aumentada con función dominante.
-El uso de la 6ta del acorde en ocasiones sumado a la 7ma y 9na
- El uso de cadencias plagales
-la yuxtaposición armónica o sucesión paralela de acordes.

Sin embargo a nivel formal, Francia sigue manteniendo la estructura de danza y organizando la sintaxis de las obras alrededor de un texto. La textura predominante de las obras sigue siendo la de melodía acompañada. De esta manera, con la novedad en la organización de las alturas, pero manteniendo rasgos comunes con lo considerado tradicional, el compositor encuentra un camino intermedio entre nuevo recursos y recursos paradigmáticos del lenguaje folklórico: A pesar de plantear una renovación en el cancionero tradicional cuyano, esa renovación tenía un límite producto de su función como canción popular[36]. El nuevo Cancionero no abandona la canción, por ser este formato el vehículo mediante el cual transmite su postura ideológica, e integra la renovación literaria junto a la renovación musical.

El movimiento que se da en el cancionero folklórico en los años 60 no es privativo de Argentina. Chile también emprende camino similar a través de sus artistas: Primero en el llamado *Neofolklore* y luego en el *Nuevo Cancionero Chileno*[37]. En toda América Latina se dan movimientos que oscilan entre la *modernización* y *la reivindicación*. Diferentes grupos y compositores, como Inti Illimañi, Quilapayun, Violeta Parra, establecen distintas relaciones con los *iconos* cristalizados en el lenguaje musical de Chile. Primero el Neofolklore establece una función de modernización a través de la producción de composiciones y arreglos relacionados a la música académica, abandonando el paradigma de tradicionalismo que se dio de manera muy similar al de Argentina. La reivindicación del

[34] GARCIA María Inés. "La Vida Vuelve, Prestamos y Articulaciones en la Obra Musical de Tito Francia". Mendoza. Departamento de Música, Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo. P 15
[35] Ibíd. p 7
[36] Ibíd. P 15
[37] GONZALEZ Juan Pablo. "Evocación, Modernización y Reivindicación del Folklore en Chile, el Papel de la Performance". Santiago De Chile. *Revista Musical Chilena*. S/D

folklore tiene su origen en una postura ideológica que rescata valores que aluden a la vida campesina:

> La Nueva canción Chilena tuvo características comunes con el neofolklore: estaba ligada al movimiento estudiantil de la época; canalizaba su sed de cambio; e intentaba una modernización renovadora del cancionero folklórico. Al mismo tiempo se abria a influencias musicales diversas. Era una música para escuchar, no para bailar, y hablaba principalmente del "otro"[38].

Violeta Parra graba a principio de esa década una serie de obras instrumentales para guitarra denominadas *Anticuecas*. Las anticuecas, así como otras obras para guitarra sola de Violeta Parra, parten desde un conocimiento profundo de la tradición folklórica de su país, basado en investigaciones de campo. Pero amplían en otro sentido estirando al máximo sus posibilidades de reconocimiento. La denominación *anti* expresa esa intención rupturista y libertaria respecto al cumplimiento de ciertas pautas para ser considerado folklore y a su vez la denominación *cuecas* y sobre todo, los recursos presentes en la obra, la incluyen dentro del campo que rompe. Al igual que en las obras de Tito Francia, gran parte de la novedad radica en el tratamiento de las alturas:

> El despliegue divergente de lenguajes armónico y melódico, constituye el más interesante aporte, sin que exista una afirmación teórica de sus fundamentos. Se está en presencia de un músico que incorpora escalas arcaicas como modales presentes en los cancioneros campesino e indígena y, que a la vez, incursiona en la apertura y ampliación de la tonalidad[39].

A pesar de que en su mayor parte responden a una propuesta derivada de un acorde generador y una gravitación alrededor de una tónica, las Anticuecas rompen con la sintaxis de la cueca tradicional organizada en base a una melodía estructurada en frases. A menudo se presentan semifrases antecedentes sin consecuentes o se suspende el desarrollo de la frase. Lo acordes pierden su valor de tensión-reposo y se modula a tonalidades lejanas súbitamente[40]. Los mismos acordes que en una cueca tradicional sirven como armonía funcional, son usados aquí de manera que atenta contra la referencia tonal. El desarrollo de la obra más bien se basa en la repetición de estructuras polirritmicas derivadas de los ritmos tradicionales.

En algunas secciones de las obras, el campo de alturas se abre hacia el atonalismo o la música de doce tonos. Las series no son usadas aquí de manera estricta, sino que se tocan los doce tonos repitiendo algunas notas y utilizando el elemento rítmico como manera de lograr cohesión ante la disolución del centro tonal[41].

Las obras trabajan a nivel armónico oscilando entre la tónica como acorde generador y su alejamiento. A veces ese alejamiento se da por la modulación a tonalidades lejanas o la gravitación alrededor de un acorde disminuido como tónica. En otras ocasiones se debilita el sentido tonal con el agregado de notas extrañas que progresivamente derivan en una serie o en un pasaje atonal.

Las texturas utilizadas en las obras utilizan el recurso de la polirritmia propia del cancionero occidental y trabajan con dos estratos que combinan el uso de 3/4 contra 6/8 o similares. Mientras

[38] GONZALEZ Juan Pablo. Ob. Cid. p 32
[39] MOLINARI, Olivia Concha. "Violeta Parra, Compositora". Santiago De Chile. *Revista Musical Chilena*, año XLIX, enero – junio 1995. N° 183. P 75
[40] Ibíd. P 75
[41] Ibíd. P 103

que en algunos momentos esto se da en texturas contrapuntísticas en otros se utiliza la melodía con acompañamiento. Las texturas homorrtimicas utilizan las quintas o cuartas paralelas como referencia a las prácticas musicales aborígenes.

A pesar de que la obra de Violeta Parra no se encuentra explicitada a través de un planteamiento estético como sucede con el Nuevo Cancionero argentino, donde hay una propuesta manifiesta, la compositora amplia el marco de formas arquetípicas y funcionales llegando a una expresividad nueva dentro del folklore[42] inclusive a costa de ser comprendida dentro de su propio contexto.

A pesar de su actitud rupturista, Violeta Parra es rescatada como símbolo no solo por la Nueva Canción chilena, sino también por músicos de otros países como Argentina y Uruguay. El espacio que ella abre se carga de significados, y permite el rescate de ciertos ritmos y recursos por otros compositores que le siguen: En Chile, Luis Advis compone una obra titulada "Canto Para Una Semilla", que estrena con el grupo Inti Illimañi, basada en unas decimas escritas por Parra. Esta obra según Javier Osorio se impone como una "reivindicación de carácter identitario en la producción musical chilena a fines del siglo XX" que desplaza la distinción entre música "culta" y música "popular" resinificando la tradición europea desde la experiencia y el contexto propio[43]. La reivindicación de lo folklórico por su parte está dada por un rescate de ciertas estructuras modales, la utilización de instrumentos de origen precolombino, como es el caso de vientos andinos en el grupo Inti Illimañi y la recuperación del *canto a lo poeta* que Violeta Parra Recoge en sus grabaciones de campo en 1953 y que incluye como genero dentro de sus composiciones[44].

Estos movimientos fueron primordiales para la conformación de nuevas actitudes frente a la producción de música de raíz folklórica en Latinoamérica. Músicos posteriores rescatan los nuevos cancioneros ya con un "alto grado de conciencia teórica"[45] y una capacidad crítica respecto al contexto del que participan. La vanguardia, como actitud política, desordena lo establecido, poniéndose en tensión con el posmodernismo. La utilización de la novedad frente a la repetición de recursos ya consagrados por los exponentes clásicos del folklore, y la actitud de internacionalización y de diálogo entre culturas, instalan esa tensión en estas músicas originalmente concebidas dentro de una región y luego encerradas dentro de un pensamiento nacionalista. Tanto los compositores como los intérpretes, creando obras nuevas o reinterpretando obras ya consagradas, realizan este dialogo, rompen los supuestos de la tradición. Damián Rodríguez Kees identifica algunas de las propiedades de las versiones de Liliana Herrero, una de las exponentes de la vanguardia:

> Sin duda la imprevisibilidad forma parte de la estrategia de esta intérprete como conducta de descentramiento en el campo. Así como fue imprevisible el lenguaje musical de su primer fonograma también lo fueron los siguientes […]
>
> El discurso de Liliana Herrero es lo contrario a la proclama ideológica explícita. No se relaciona con una crítica social a una cuestión determinada de un momento

[42] MOLINARI, Olivia Concha. Op. cit 1995. P 105
[43] OSORIO FERNANDEZ Javier. "Música Popular y Postcolonialidad. Violeta Parra y los usos de Lo Popular en La Nueva Canción Chilena". Santiago de Chile. *Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos*. Universidad De Chile. P 8
[44] Ibíd. P 10
[45] RODRIGUEZ KEES Damián. Op. cit 2006. P 111 - 112

> histórico. En este sentido es atemporal y deja poco margen a la reflexión desinteresada[46].

En Liliana Herrero el arreglo funciona como una nueva composición. Las obras en las que se basa funcionan casi a modo de citas, suprimiéndose en ocasiones parte de la letra, cambiando los ritmos, la forma o el perfil melódico original. Existe una fuerte relación con los antecesores del nuevo cancionero y la vez una utilización más depurada y perfilada de ciertos recursos que comenzaron originalmente ahí:

- Generación de lógicas al interior del lenguaje, en términos del empleo de las alturas que se desprenden tanto de los clichés del "estilo" folklórico, como de la academia
- Texturas por planos o en los bordes de las clasificaciones tradicionales
- Empleo en forma mesurada y no mecánica, del recurso de la repetición. Para evitar mediante otros procedimientos cualquier percepción de tipo hipnótica
- Intensidades constantes en cada plano
- No evolución lineal […] alejamiento de cualquier idea de "desarrollo".
- No utilización del silencio como recurso estructurador. Alusión a él en "marcos de silencio".
- Discurso aparentemente estático, de gran movilidad y contrastes intensos en el marco de un equilibrio tenso.
- Formas sencillas de fuerte cohesión y continuidad[47].

Estos recursos, como condensación de la vanguardia en la música latinoamericana, adquieren características particulares en la tensión de la música de raíz folklórica frente a otras músicas. La aproximación a otros lenguajes que entran en dialogo con la tradición, no se aborda como una simple fusión indiscriminada. Liliana Herrero habla de "Contrafusión" para referirse a la toma de posición que realiza respecto al cruce entre elementos musicales de diferentes culturas:

> La contrafusión consiste en desarmar el legado para recomponerlo de otro modo. Todo puede ser desarmado y vuelto a armar. Se puede producir un choque violento si es que lo queremos o se puede desarmar a través de una idea de cordialidad universal […] Yo pienso que hay que intentar leer lo que no ha sido escrito, eso provoca tensión, esa tensión es filosófica[48].

Al igual que con las otras tradiciones musicales en América Latina y sus respectivas vanguardias, aquí se perfila un pensamiento que descentra el paradigma considerado clásico. Este descentramiento va cada vez hacia lo arcaico y hacia lo moderno en actitud rupturista. No es una negación del presente sino que funciona como su crítica, a la vez que se refiere al pasado, lleva a las máximas consecuencias el presente. En la música de raíz folklórica la ruptura con el paradigma clásico del folklore sigue siendo un tema central para algunos músicos, así como lo sigue siendo para otros su conservación. En esta búsqueda la posición que comenzó con los nuevos cancioneros, se

[46] RODRIGUEZ KEES Damián. Op. cit 2006. P 101
[47] Ibíd. P 91
[48] HERRERO Liliana, Escritos de la conferencia en el marco del 2º Congreso Latinoamericano de Formación Académica en Música Popular, 21 al 24 de octubre de 2009. inédito. p 4

depura en lenguajes personales que, en palabras de Liliana Herrero, "amasan un estilo propio"[49] adoptan actitudes de choque cada vez más refinadas. Mientras que en los primeros nuevos cancioneros, las influencias bastante directas de la música europea sirvieron como recurso para escapar de las "formas momificadas" de las que hablaba el manifiesto del nuevo cancionero mendocino, en las vanguardias posteriores se renuncia a la influencia directa de cualquier tradición, inclusive la folklórica, y se trabaja desde el dialogo cultural, respetando el habla propia de cada lenguaje pero poniéndolos, ya sea en armonía o en discordia, como equivalentes.

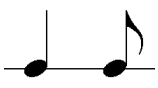
Música Andina y Vanguardia.

La música derivada de las culturas precolombinas, y especialmente de los pueblos que habitaban bajo el imperio Incaico en Perú, Bolivia, Chile y Argentina, se introduce en la música popular de raíz folklórica y sufre grandes modificaciones. Los nombres de géneros aborígenes y mestizos pierden su especificidad, se mezclan o cambian de nombre. Aparecen nuevos generos basados en ritmos y elementos aborígenes, como es el caso del *carnavalito*: "Las formas modernas han evolucionado adoptando figuras de la contradanza, las cuadrillas y el pericón. Su música sigue siendo el huaino, que para este caso puede ser pentatónico, mestizo o europeo…"[50]. No es inusual que los compositores de folklore latinoamericanos posean entre sus obras géneros derivados de la música precolombina. El mestizaje a menudo produce una indiferenciación y simplificación del pasado aborigen, que viene a completar lo que Isabel Aretz ya advertía como signos de mestizaje en géneros como la baguala[51] que a pesar de utilizar el sistema tritonico, se estructura sobre coplas derivadas de la métrica europea.

La ejecución de estos géneros deja de ser exclusiva de los instrumentos de origen precolombino. Se usa guitarra, charango, bombo, piano, violín. Esto trae como consecuencia la utilización de texturas y parámetros rítmicos de la música folklórica y popular. La monodia original deriva en melodía con acompañamiento y los pies se dividen en compases generalmente de 2/4 o 6/8. Los ritmos se interpretan como acompañamiento acórdico o percusión. La baguala mantiene como tradicional la ejecución con voz y caja. Se ejecuta a una voz sola, o en grupo. El acompañamiento de la caja sobre pies binarios suele ser:



Y sobre pies ternarios:



Al ser originalmente monódica y no poseer un sistema armónico, los músicos populares se ven obligados a desarrollar una armonía. Como el sistema pentatónico y tritónico se pueden

[49] HERRERO, Liliana. Op. cit 2006. p 3
[50] CARDOSO, Jorge. Op cit 2006. p 301
[51] ARETZ Isabel. Et al. "Áreas Musicales De Tradición Oral en América Latina, Una Critica Tentativa y Reconstrucción de Los Cancioneros Establecidos Por Carlos Vega". S/D

reproducir dentro de una escala tonal, se adopta una armonización funcional. Lo cual a su vez permite que estas escalas puedan ser aplicadas a otras formas musicales respetando la coreografía de la danza. En la armonización de la escala pentatónica, se utiliza el modo A, que corresponde en su estructura con el modo mayor. O el modo B que corresponde con la estructura del menor. Estas escalas permiten armar el acorde de tónica completo. En los grados donde faltan notas, especialmente la sensible, se utilizan los acordes del sistema occidental. La escala pentatónica se mixtura con la escala mayor o menor del sistema tonal europeo. Algunas composiciones sin tener melodías estrictamente pentatónicas poseen giros que recuerdan esta escala, o alternan entre el uso de ambas escalas. Sin embargo en algunos géneros se sigue respetando la monodia original, como es el caso de la baguala, que por ser tritónica rara vez se ejecuta armonizada.

Las músicas tradicionales ejecutadas con sikus y quenas, comienzan a utilizar melodías con la escala mayor de la música occidental. Esto va acompañado de un desplazamiento en la construcción de aerófonos precolombinos de las escalas pentatónicas a las escalas europeas. Otra de las exigencias a la que se someten los instrumentos precolombinos es el temperamento de la escala, lo que les permite poder tocar en conjunto con instrumentos occidentales. Finalmente algunos compositores y quenistas, adaptan la quena al cromatismo occidental.

Con la aparición de los nuevos cancioneros en América Latina, surge la reivindicación de las músicas aborígenes como practicas autónomas y con valor propio. Se produce un rescate de las prácticas aborígenes desde la música culta, en un intento de conformar una identidad en la vanguardia. Compositores académicos se valen de la observación de la música aborigen para un desarrollo de la vanguardia. Mientras que algunas prácticas lo hacen desde el exotismo, en un intento de acercamiento de las composiciones “cultas” a la música folklórica, otras, partiendo desde una autentica tradición que los circunda, crean obras nuevas, en un reconocimiento al valor real de las prácticas aborígenes. En este proceso juega un factor especialmente importante la música de las culturas andinas, que sobrevivió mestizada en los pueblos que, anterior a la conquista europea, eran parte del imperio inca. La música que persiste en las prácticas cotidianas de los pueblos de Bolivia, Perú y el Norte de Chile y Argentina, fue una importante influencia en la música popular de raíz folklórica. En la vanguardia es rescatada directamente de su práctica cotidiana en forma de supervivencia y como manera de tomar elementos originarios no atravesados por los medios masivos de comunicación.

En el camino de la inclusión de la música andina en las propuestas vanguardistas ha habido diversos estilos. El enfrentamiento con una cultura real que muchas veces el mundo occidental malinterpretó, trajo nuevos desafíos en los aspectos, texturales, tímbricos, armónicos y melódicos. Los compositores fueron desde la inclusión de recursos musicales o giros propios de las músicas aborígenes, hasta la inclusión de los propios instrumentos de esas músicas.

La inclusión de elementos propios del lenguaje musical andino, se fijo en la recuperación de los sistemas armónicos no desde el análisis que intentaba concebirlos como sistemas pre-tonales, sino desde la aceptación de que se trata de complejos sonoros que poseían, previo a la conquista, sus propias reglas. Los compositores académicos de esta manera comienzan a abordarlos en un intento, no de exotismo, sino de descubrimiento. Se abandonan los pintoresquismos, con su

respectivo pasado idealizado y puro donde existe una música aborigen incontaminada que se puede conocer, y se aborda el problema de componer utilizando referencias a una música permeada por siglos de conquista y malinterpretación por parte de los músicos y musicólogos. Esto produce un acercamiento original a la cultura aborigen como un fenómeno vivo y valioso que la enfrenta con el presente.

Cergio Prudencio con la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos, parte de la música y los instrumentos tradicionales del altiplano enfrentando el reto de componer y ejecutar obras que no pueden ser clasificadas ni dentro de lo académico, ni como folklóricas, ni como populares. En palabras de Sebastián Zuleta la labor de Prudencio con la OEIN, "si bien es clasificable como música culta contemporánea, es innegable que también procede de la música tradicional del altiplano boliviano". Tanto las composiciones de Prudencio como los instrumentistas que participan en la orquesta, provienen directamente de la música tradicional de su contexto. Prudencio escribe desde la tradición y el pensamiento de la música altiplánica.[52] Por lo que en las composiciones se produce un descentramiento importante de las técnicas compositivas, que abandonando gran parte de los conceptos de origen europeo, se lanza en la búsqueda de técnicas producto del contacto con la tradición. De ahí la importante calificación de "experimental" que la orquesta tiene en su nombre, el que responde no tanto a la utilización de técnicas experimentales, como se concibió la música experimental europea y estadounidense de mediados de siglo XX, sino a la experimentación concreta con elementos vivos de una cultura, en vista a la apertura de un camino inexplorado.

La filosofía que acompaña el nacimiento de los instrumentos y música altiplánicos permanece mestizada en la cultura boliviana actual y da origen a un modo específico de componer. Este mestizaje, lejos de ser puramente abstracto, se observa en las estructuras musicales de las obras de Prudencio. La concepción del tiempo como una forma circular se expresa mediante la repetición indefinida de macroestructuras con algunas interpolaciones[53]. Sin embargo internamente, estas macroestructuras muchas veces son tripartitas lo cual es un principio proveniente de la música europea. Las obras se construyen más que como el desarrollo de un tema o material, por la repetición de un gesto o series de gestos cargados de un valor propio. Ellos pueden ser, desde una melodía o un intervalo, hasta una apoyatura golpe o tipo de respiración. Zuleta habla de esto en su análisis de la obra de Prudencio *La Ciudad:*

> Diseño interválico, rasgos organológicos, inflexiones y modos de toque, conceptos tímbricos, intensidad, etc. Todos ellos crean un gesto inherente a cada instrumento y su música. *La Ciudad* está sostenida por la gestica de sus instrumentos y su relacionamiento el carácter de la obra es el carácter de estos gestos mostrados individualmente y superpuestos, en bloque o como textura, y gran parte de los materiales está orientado a ese principio[54].

La ejecución de los instrumentos andinos también se corresponde con la cultura original a la que están ligados. En vez de trabajar por filas fijas, al estilo de una orquesta tradicional, la OEIN se compone por multinstrumentistas que alternan en la ejecución de sikus, tarkas, mohoceños, quenas y

[52] ZULETA, Sebastián. "Acercamiento al Trabajo Compositivo de Cergio Prudencio Para La OEIN a partir del Análisis de `La Ciudad". En: *Nuestra. Revista de estudio Sobre La Cultura Latinoamericana.* Enero – Junio 2007. P 192
[53] Ibíd. P 181
[54] Ibíd. P 185

pífanos así como cajas, sonajas y otros tipos de percusión. Esto también permite trabajar con un grupo de mucha movilidad.

Prudencio aclara que en sus obras los modos y alturas con las que trabaja no corresponden al sistema temperado, sino que nacen de la construcción tradicional de los instrumentos:

> Todos los instrumentos deben pertenecer a la construcción artesanal aymara, con el objeto de incorporar a la obra la interválica original de cada instrumento… jamás se deberá recurrir al sistema temperado para organizar y controlar las alturas y sus relaciones[55].

El manejo armónico no está dado por la teoría que sustenta el sistema europeo, sino por la producción natural de sonidos no temperados de cada instrumento. Esto elimina por completo las nociones de, textura, armonía y melodía tal como las conocemos. El unísono mismo pasa a ser un concepto relativo que comprende más bien una gama de cercanía entre sonidos, que un sonido único con una función o un lugar dentro de un sistema. Por lo tanto, todos los intervalos, sobre los que se basa la preeminencia del sistema tonal temperado, pierden su valor absoluto.

Rítmicamente, algunas secciones en las obras poseen duraciones específicas ligadas a un valor metronómico, mientras que otras son organizadas en la partitura de acuerdo a la notación proporcional y responden a las necesidades de proporción y expresividad de la obra en el momento de la interpretación. Es el director quien marca estas duraciones y su relación con la notación metronómica. En una misma sección pueden superponerse rítmicas de duración metronomica y otras de duración proporcional. En la composición también está contemplado el aspecto de ejecución, ya que al tratarse de aerófonos, es necesario considerar la respiración del instrumentista como un elemento más del sonido. En estas obras la respiración puede formar un aspecto más de la ejecución o ser un valioso silencio obligatorio.

En su obra *La Ciudad,* Prudencio plantea texturalmente la superposición de tropas de sikus. Lo que en la música europea equivaldría a una yuxtaposición no solo rítmica sino también armónica. Esto según Zuleta puede estar derivado de la simultaneidad que se da naturalmente en las procesiones de sikuris durante las festividades[56]. La yuxtaposición nace como una resultante de la observación de una práctica, no tanto como una especulación intelectual del compositor. De esta manera, las estructuras repetitivas generan, al interaccionar, complejos sonoros que tienen un desarrollo propio, dado no por un proceso de variación en el sentido tradicional de la palabra, sino por la interacción entre elementos. Esta interacción de un elemento con otros, produce un cambio reciproco, una modificación de ambos por su relación mutua.

Es común en Prudencio la reutilización de materiales a lo largo de la obra, los cuales pueden estar variado o aparecer en un contexto diferente, ya sea desde lo tímbrico, textural o rítmico. De manera que la variación presente en las obras de la OEIN, se produce desde un punto de vista perceptivo. Estos procesos, se dan considerando al material que origina la obra o las secciones como una entidad, que al interactuar con otro elemento breve, como un silencio o un golpe, "se transforma en otra cosa, pero continúa siendo la misma entidad transformada"[57].

[55] PRUDENCIO Cergio *Fragmento del libro del primer CD de la OEIN*. S/D
[56] ZULETA, Sebastián. Op. cit 2007. P 181
[57] Ibíd. P 189.

La música que se propone seriamente absorber la influencia de las culturas aborígenes, siempre lo hace desde un terreno incierto, puesto que gran parte de esa cultura se perdió con la conquista europea y el resto permanece en forma de mestizaje. De manera que, si bien no es posible hablar de una cultura aborigen pura, existen rasgos derivados de las culturas originarias que persisten en lo cotidiano de ciertos pueblos. La OEIN es un ejemplo de cómo se puede desarrollar una vanguardia en el seno de una cultura con raíces originarias, sin forzar los elementos musicales a entrar en un sistema ajeno, ni caer en un pintoresquismo que todo lo simplifica. La inclusión de elementos aborígenes en la música, no solo implica un tipo de sonoridad, o elemento particular, sino la comprensión de todo un contexto y una filosofía que hace funcionar a ese elemento particular y le da su riqueza original. Sin ese contexto nos enfrentamos a un icono exótico o pintoresco, no a parte de una cultura viva.

El Tango

A principios del siglo XX, Con la política que favoreció las migraciones en América Latina y especialmente en Argentina, millones de personas llegan en busca de oportunidades de trabajo y progreso. Gran parte de estos inmigrantes quedan en las ciudades portuarias como Buenos Aires, Rosario, Montevideo. Aquí se genera el entorno socio-económico donde nace el tango y otras músicas que son las primeras en Latinoamérica en originarse en las grandes urbes.

Si bien no es posible definir exactamente de donde proviene un género o de quien precisamente toma que influencias, el tango surge no solo como género musical, sino como "concepción de mundo que hace de él un componente imprescindible en la conformación de la identidad argentina"[58]. Esta concepción de mundo surge del intercambio entre los elementos folklóricos ya presentes, los elementos negros y mestizos, y la cultura de diversos países europeos traídas por los nuevos inmigrantes.

El Tango es una de las primeras músicas en surgir en el seno de las ciudades de Latinoamérica y mantener su vigencia. En este género, como en el *Vals, el Bolero, o el Choro*, se puede hablar de un proceso de *folklorizacion*, que Juan Pablo González identifica con su difusión como patrimonio latinoamericano:

> El origen urbano de estas especies se puede observar en sus requerimientos instrumentales, en el contenido de sus letras o en la coreografía de sus bailes, más elaboradas y sensuales que la de las áreas rurales. A diferencia de otras especies de origen urbano, estas han pasado a constituir un patrimonio cultural comunitario para el pueblo latinoamericano el cual se identifica y cohesiona en torno a ellas otorgándole una "calidad folklórica"[59].

Cuando Juan Pablo González habla de "calidad folklórica" se refiere aquí a la característica por la cual una música identifica a una comunidad, que la relaciona a un origen común, una historia, a

[58] KOHAN PABLO, et al. Voz "Tango" en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana.* Madrid. SGAE. 1999, tomo 10, p 142
[59] GONZALEZ, Juan Pablo. Op. cit 1986 p. 61

una identidad. En otros aspectos el tango es de claro origen urbano y rápida constitución como genero popular.

A partir del siglo XX el tango adquiere las características que lo definen hoy como género y comienza lo que se denomina como guardia vieja. Su comienzo generalmente es señalado con *El Entrerriano*, un tango de Rosendo Mendizábal. En las partituras que han sobrevivido de esa época se observa un compas de 2/4 con una melodía que consiste generalmente en un acorde desplegado sobre el I y V grado de la tonalidad y que marcha sobre un acompañamiento muy similar al de la milonga y la habanera[60]. Sin embargo, esta nueva milonga es de tempo mucho más rápido y posee un bajo más flexible que varía su dibujo, tocando diferentes grados de la escala.

A partir de 1920, con el comienzo de la llamada *guardia nueva,* el tango termina de adquirir las características que hoy son consideradas como tradicionales. Se consolida una formación que incluye bandoneón, piano, contrabajo y violín, con generalmente dos bandoneones y dos violines, transformándose en la llamada orquesta típica. Con la creación de arreglos escritos, aparece la división entre tangos cantados y tangos instrumentales. A su vez, con el perfeccionamiento técnico de los ejecutantes, comienzan a surgir los estilos interpretativos[61] y los recursos melódicos y armónicos se extienden. Dentro del tango instrumental se determinan tres perfiles: Los tangos de características melódicas, los tangos danzables y "un nuevo modelo instrumental de elaboración más complicada y concebido de manera diferente, más para ser escuchado que bailado, a partir de las posibilidades de la orquesta típica o de algún instrumento en particular"[62].

Con la guardia nueva aparece la marcación en 4/8 que se volverá exclusiva del género. Horacio Salgan adjudica a la orquesta de Eduardo Arolas el haber sido el primero en marcar "el cuatro" en vez del acompañamiento de habanera[63]. Este acompañamiento generalmente es llevado por la mano izquierda del piano doblada por el contrabajo en la octava baja.

Esta nueva marcación hace al acompañamiento del tango mucho más sutil y variable, lo que le permite acompañar más fielmente el carácter de la melodía. Salgan aclara que para escribir un acompañamiento de tango "necesariamente debo conocer la melodía…"[64]. Este acompañamiento en cuatro paulatinamente comienza a escribirse en negras, pasa del compas 2/4 ó 4/8 al 4/4 y desarrolla variantes rítmicas y melódicas.

Con el comienzo de los arreglos escritos el lenguaje adquiere recursos específicos de cada instrumento. Se agregan efectos rítmicos que completan el abanico de los recursos considerados típicos, como el "candombe" y el "papel de lija", ambos realizados comúnmente en el violín: Para el candombe "se pulsa la cuarta cuerda pizzicato y la mano izquierda ubica un dedo entre la tercera y la cuarta cuerda sin apoyarse sobre ninguna de las dos sino sobre la madera del mango"[65]. A pesar de que Salgan explica que no posee vinculación con el ritmo del mismo nombre, sino con la milonga, se puede objetar que ambos ritmos comparten una gran similitud y que este ritmo forma parte de la "madera" del candombe. El esquema rítmico llamado "papel de lija" que se obtiene frotando el arco

[60] KOHAN, Pablo et al. Op. cit 1999. tomo 10. p 144
[61] ROMEO Alberto, *Aproximación al Tango,* Buenos Aires, EDUCA, 1997, p34
[62] KOHAN, Pablo et al. Op. cit 1999. tomo 10. p 145.
[63] SALGAN Horacio, *Curso de Tango,* S/D, P24
[64] Ibíd. P 24
[65] Ibíd. P 45

del violín detrás del puente, puede tener un esquema variado, siendo identificado por su timbre más que por su ritmo.

En el acompañamiento se utiliza el "arrastre", consistente en una anticipación que comienza un pulso antes en el final del compás y sube hasta el comienzo del bajo en el siguiente compás. En los instrumentos temperados como el piano, el arrastre se hace por semitonos, mientras que en instrumentos de cuerda como el contrabajo o el violoncello el arrastre puede hacerse como una subida continua, desplazando el dedo por el mango sin despegarlo. El acompañamiento en piano se vuelve mucho más ágil. Abundan los saltos amplios donde se ejecuta el bajo y el acorde en dos registros diferentes.

Además de los recursos utilizados en el acompañamiento, la escritura de la melodía se vuelve sumamente compleja y detallada en algunos casos. En *Don Agustín Bardi* [66], compuesto en 1946 por Horacio Salgan se puede observar como el compositor ya no deja al azar la forma de ejecución del fraseo. Se marcan los acentos y los staccato y ligaduras en las frases.

En lo formal, la fisonomía del tango se termina de asentar dividiéndose en una estructura bipartita A-B-A. Diferenciada por el carácter de sus secciones, siendo A de relieve rítmico, y B comúnmente mas melódica. Sin ser esta estructura excluyente, debido a que el género no posee una coreografía fija, se encuentra en la mayoría de las obras. Generalmente al final de la obra aparece una variación sobre la melodía de alguna de las secciones anteriores, que suele desarrollarse en fusas sobre la marcación en corcheas o en semicorcheas sobre la marcación en negras, aunque también puede utilizar tresillos u otras figuras.

El tango, al igual que las músicas pertenecientes al cancionero oriental, no posee particularidades armónicas, sino que responde al sistema tonal europeo. En sus comienzos las melodías se desarrollaban en gran mayoría basadas sobre un esquema de tónica y dominante[67]. Con el comienzo de la *guardia nueva*, los esquemas armónicos se complejizan. Las armonías de las obras ya cuentan con el uso de acordes con séptima, intercambios modales y modulaciones. Un tipo de modulación que se vuelve bastante común consiste en el cambio de menor a mayor sobre la misma tónica entre dos secciones, generando un interesante efecto de contraste repentino.

La Vanguardia del Tango

A partir de 1955 se produce una articulación en la historia del tango. Debido a la crisis institucional y económica en Argentina se reducen la cantidad de orquestas típicas, apareciendo conjuntos pequeños de corte camarístico como estrategia de supervivencia económica de los músicos. "El tango se refugia en lugares pequeños, se aleja de los salones de baile, donde se lo escuchará en esporádicas grabaciones, y se convierte en algo sumamente peligroso: música de viejos" [68]. En este momento, cuando los recursos se estancan y desaparecen gran parte de las orquestas típicas, es el momento en que aparece el Tango Vanguardia[69]. Con ella el tango se vuelve definitivamente una música diferente. Si antes existían piezas más o menos bailables u orquestas con

[66] SALGAN Horacio. *A Don Agustín Bardi*. Ed. Julio Korn. Buenos Aires. 1950. cc 1-3
[67] KOHAN Pablo. et al. Op. cit 1999. tomo 10.p 145
[68] ROMEO, Alberto. Op. cit 1997. P 77
[69] Ibíd. P150

diferentes arreglos. A partir de la tercera guardia el tango se transforma en música para ser escuchada:

> …la renovación se da no solo en el plano musical sino que también se da en el plano ideológico. Plantea un tango que, por definición, debe ser compuesto para ser escuchado; ya no es ese tango solo para ser bailado o para cumplir el rol de acompañamiento de cantantes[70].

El primero en producir una ruptura radical con el estilo predominante es Astor Piazzolla, quien entre 1955 y 1958 organiza el *Octeto Buenos Aires*. "Hasta ese momento había dos tendencias claramente definidas: la llamada tradicional y evolucionista. Piazzolla, partiendo de los evolucionistas, inaugura una corriente de vanguardia que sostuvo hasta su deterioro físico en 1990"[71]. Si bien Piazzolla no fue el único perteneciente a la vanguardia, pero sí el más difundido y quien encabezó la revolución que se produjo en el tango a partir de la década del 60, en gran parte debido a su estilo único y su talento y personalidad compositiva. Carlos Kuri menciona como Piazzolla imprime un sello único a sus composiciones:

> La música de Piazzolla ha logrado participar del poder de tal afirmación *esto es Piazzolla* Supone la severidad de un rasgo diferencial, junto a la sensación difusa de no saber en qué elemento localizarlo[72].

Sin embargo, las obras que compone Piazzolla se encuentran arraigadas en una tradición tanguera y un rescate de ciertos elementos originarios del tango. Así como en gran parte de los que integran la vanguardia, el tango sirve como lenguaje y ladrillo de construcción, los nuevos compositores son mucho más conscientes de cuáles son los elementos propios del tango y cómo interactúan estos con otras influencias.

Otro de los compositores que participa en la vanguardia es Eduardo Rovira, contemporáneo de Piazzolla, y con solida formación académica, se encuentra influido por la escuela de Viena y la tradición serial de principios del siglo XX. Su ruptura estética es mucho más profunda que la de Piazzolla[73] y su difusión es inversamente proporcional. Ricardo García Blaya comenta con respecto a Rovira:

> Fue un músico que arriesgo la popularidad en función de una búsqueda evolutiva del género. Que se jugó con sus ideas musicales, sin fijarse a los costados, pero admitiendo sus raíces decareanas y aportando al tango su talento y su audacia creativa[74].

A pesar de las discusiones que provoca la inclusión de la vanguardia dentro del género, los nuevos compositores siguen utilizando, la misma materia prima que manejaron los maestros del

[70] MESA Paula. *Eduardo Rovira; Un Nuevo Aire en el Tango de Buenos Aires*. Actas del IX Congreso de la IASPM, Caracas, Venezuela. 1 – 5 de junio de 2010. p 510
[71] Ibíd. p 150
[72] KURI Carlos *Piazzolla, La Música Limite*. Buenos Aires. Corregidor. 1977. P 28
[73] MESA, Paula. Op. cit 2010. p 510
[74] GARCIA BLAYA, Ricardo en MESA Paula. *Eduardo Rovira; Un Nuevo Aire en el Tango de Buenos Aires.* Actas del IX Congreso de la IASPM, Caracas, Venezuela. 1 – 5 de junio de 2010. p 510

tango[75]. El cambio radical que provoca la vanguardia no se sitúa tanto en el cambio de los materiales icónicos, sino en el modo de utilizarlos. Una nueva sintaxis, una nueva tímbrica, nuevas organizaciones formales, provocan el alejamiento de lo tradicional de parte de toda la Guardia Nueva, sumada al alejamiento que produce la búsqueda personal por parte de cada compositor dentro de la vanguardia. Por esta razón los lenguajes serán más disímiles ahora que en las guardias anteriores y los estilos, más personales.

La renovación que sufre el tango con la tercera guardia en cierta medida está dada por la capacidad de los compositores de tomar elementos de tradiciones ajenas e introducirlos en el género en un juego entre novedad e identidad. El tango se vuelve una música que "trabaja en zonas de frontera".Silvia Aballay define la música de frontera como:

> …una música con características particulares que, si bien se nutre de las estructuras morfológicas y recursos técnicos de la música académica […] Toma de la música popular, especialmente del tango y el folklore, rasgos estilísticos, formas de interpretación propias de cada lenguaje popular y ritmos que la distinguen de otras corrientes estéticas contemporánea[76].

Este lenguaje de frontera se deja permear por técnicas y recursos de la música académica, el jazz, el rock. Pero que no es fusión sino que adopta estrategias de fusión[77] creando constantemente aperturas estilísticas que le dan un nuevo sentido, pero sin apartarlo de sus elementos primigenios. Los recursos pertenecientes a otras tradiciones son "sometidos" en palabras de Kuri al nuevo estilo. Existe un proceso de apropiación, donde las técnicas de otras músicas pasan a formar parte de la personalidad del compositor que entra a veces en conflicto con las viejas nociones del género: "…No hay mas interior del tango, genero protector con aduanas infalibles, la identidad se hace de otra manera"[78]. La tradición no es más el origen sino "el alfabeto a usufructuar y romper: El origen funda retroactivamente a la tradición"[79]. La vanguardia renueva el tango descentrando al género de su aparente inmovilidad y acercándose a otras músicas Es música de frontera porque ese descentramiento se produce en acercamiento a otras músicas. Kuri dice a propósito de Piazzolla que "es lo otro del tango, de lo clásico y del jazz. Para pensar su música es indispensable torcimientos, deformaciones, cambios, reflejo de que allí existe algo que no se puede domesticar"[80].

Uno de los primeros elementos que cambia la vanguardia, es la conformación instrumental. Eduardo Rovira, bandoneonista, experimenta con la amplificación y distorsión de su instrumento. Se introducen otros instrumentos de cuerda, además de los violines ya presentes en la orquesta típica, Rovira incluye una formación de cuarteto de cuerdas más violín solista, Astor Piazzolla incluye violoncelo, flauta traversa y una guitarra eléctrica en su primer octeto. El tipo de guitarra que incluye, de sonoridad jazzística, abre el tango por un lado al campo de la improvisación mientras que por otro

[75] GARCIA BRUNELLI, Omar. "La Obra de Astor Piazzolla y su relación con el tango como especie de música popular urbana". Buenos Aires. Revista *del Instituto de Investigaciones Musicológicas.* N° 12. 1992. P 220

[76]ABALLAY, Silvia. *Fin de Siglo y la Música argentina de Frontera Para Flauta y Guitarra.* Mendoza. Tesis de maestría en interpretación de música latinoamericana del siglo XX. 2008.

[77] GARCIA BRUNELLI, Omar et al. Op. cit 2008. P 45

[78] GARCIA BRUNELLI, Omar et al. Op. cit 2008. P 15

[79] KURI, Carlos. Op. cit 1977. P 45

[80] Ibíd. P 32

lado, con la inclusión de nuevos timbres y la ampliación armónica, las obras se escriben más rigurosas que nunca. En el disco *Pulsaciones*[81] se incluye el uso de vibrafón y teclado electrónico, el timbal y el bajo eléctrico. Las nuevas formaciones y sobre todo la apertura del Nuevo Tango a otros instrumentos, renuevan la sonoridad, lo tímbrico adquiere valor propio dentro de lo compositivo, la formación de orquesta típica desaparece del centro de la escena; composición y arreglo pasan a formar parte de un mismo proceso. Carlos Kuri escribe refiriéndose a la introducción de la guitarra eléctrica en el octeto de Piazzolla que "se inventa una nueva tímbrica, un manojo de sonoridades, de precisiones microscópicas para el tango[…]se configura una sonoridad rigurosamente Piazzoleana"[82]

Mientras que Horacio Salgan aclara que para acompañar un tango de la nueva guardia, necesariamente debo conocer la melodía, en el Tango Vanguardia el acompañamiento es considerado elemento integral de la obra, junto con lo tímbrico, lo motivico. Uno de los primeros acompañamientos del bajo que utiliza Piazzolla, deriva de un recurso del tango tradicional, que también fuera usado por De Caro; cuatro negras en una compas de 4/4, donde siempre se acentúan el primer y tercer tiempo.[83] Este bajo suele ser por grado conjunto, como es el caso de su obra *Buenos Aires Hora Cero*, donde el bajo parte de tónica, sube hasta el tercer grado y desciende al segundo grado en el cuarto tiempo, quedando acentuados la tónica y el tercer grado. Otra de las formas de bajo y en general de acompañamiento que utiliza, proviene de la milonga, y consiste en un agrupamiento de corcheas sobre 4/4, que en obras posteriores escribirá como 8/8, o sobre un compas de 2/4 en semicorcheas. Las acentuaciones se dan en grupos de 3+3+2 corcheas[84]. A menudo la textura abandona la tradicional melodía con acompañamiento del tango y se dan superposiciones de planos independientes entre si, contrapunto y tratamientos fugados, ostinatos que conllevan una nueva manera de construir la obra[85]

Con el desplazamiento de la danza y el nacimiento del tango compuesto para ser escuchado, las métricas de los compases se liberan. En Rovira el planteo rítmico novedoso que se da en la superposición de planos es a su vez realzado por las superposición de diferentes compases"[86]. En el tango *Sónico* la métrica entre el bandoneón, contrabajo y piano produce una polirritmia compleja. Piazzolla mantiene en sus obras un compás común a todos los instrumentos pero genera estructuras rítmicas asimétricas a contratiempo con la marcación en forma de ostinato del bajo[87]. Algunas obras abandonan el compas tradicional de 4/4 y desarrollan secciones en 6/8 u otros compases como manera de explorar las secciones liricas del tango donde el aspecto rítmico pierde su preeminencia[88].

A nivel melódico cambia el modo de componer, siendo más conscientes de los elementos que manejan como lenguaje, los compositores aplican procedimientos de la música académica, trabajando con motivos cuidadosamente planificados. En una serie de tres obras que Astor Piazzolla

[81] PIAZZOLLA Astor. *Pulsaciones*. Buenos Aires. Trova Industrias Musicales 1969.
[82] KURI, Carlos. Op. cit 1977. P 47
[83] GARCIA BRUNELLI, Omar et al. Op. cit 2008. p 20
[84] Ibíd. P 21
[85] GOLDENBERG Gabriela. "La Música de Astor Piazzolla, Aspectos Estilísticos y Estructurales de su (Des) territorializacion". P3 http://www.hist.puc.cl/iaspm/rio/Anais2004%20(PDF)/GabrielaGoldenberg.pdf el 15/07/11
[86] MESA, Paula. Op. cit 2010. p 518.
[87] GARCIA BRUNELLI, Omar et al. Op cit 2008. p 41
[88] GOLDENBERG, Gabriela. Op. cit 2011. P 4

titula *Camorra*, se utiliza un mismo motivo que Omar García Brunelli identifica como de origen popular, modificado de diversas maneras:

> Piazzolla se constriñe a una sola fuente motívica y construye a partir de ella y sus variaciones una obra cíclica y de solida y potente estructura formal con un lineamiento melódico y una sonoridad general completamente nueva para el quinteto"[89].

Asimismo la estructura de la frase pierde su regularidad de antecedente/ consecuente y se estructura en ocasiones, de manera asimétrica, mezclando semifrases de 4, 5 y 7 compases. En la búsqueda de sentido de continuidad de la obra se producen elisiones de periodos que encadenan una frase con la otra, eliminando en ocasiones el carácter cantable de las melodías. Todos estos nuevos recursos melódicos transforman el aspecto melódico del tango forzándolo hasta el límite de lo reconocible, pero le dan el empuje necesario para suplir la falta de regularidad que ocasionan los cambios armónicos[90] y estructurales.

Los compositores tambien comienzan a trabajar con modelos melódicos tomados de otras tradiciones, como el caso del *Fortspinnung.* El modelo melódico barroco de tres partes: antecedente - fortspinnung– epilogo. El antecedente es un comienzo de precisión motívica que explora el uso de una rítmica o interválica. El fortspinnung, una secuencia que se sirve de los elementos anteriores para generar un movimiento hacia adelante y un epilogo, que consta de una cadencia alimentada por el material anterior[91]. El fortspinnung como nueva manera de construcción de las melodías del tango, trae consigo una nueva manera de generar secciones y un nuevo tratamiento textural, que en Piazzolla va de la mano de tratamientos contrapuntísticos.

Un factor de gran importancia en el tratamiento melódico del nuevo tango, es el *fraseo*. Horacio Salgán dice que se refiere a "exponer, o mejor dicho a decir, la melodía, haciendo el uso del rubato, anticipaciones, y/o cualquier otra sutileza que contribuya a la mejor expresión de la frase". En las guardias anteriores este recurso se consolida como un elemento de gran importancia que define la personalidad del ejecutante. En la Tercera Guardia el fraseo sigue siendo un recurso utilizado en la ejecución, que generalmente no figura en la partitura, derivado del decir de la voz en el tango cantado. Martin Kutnowsky lo define como *Rubato Instrumental* para diferenciarlo de su antecesor: "La mayoría de las innovaciones rítmicas del Nuevo Tango, tenían su raíz en las irregularidades rítmicas presentes en cualquier interpretación vocal autentica"[92]. Cuando el rubato del decir pasa a los instrumentos, desaparece el peso dado a las palabras, pero persiste la variación rítmica como una manera específica de interpretar dentro del género.

En lo formal la gran mayoría las obras conservan la estructura de la nueva guardia, de la que habla Kohan: una estructura bipartita A-B-A donde la sección B es generalmente más lirica[93]. Goldenberg menciona que en Piazzolla se da un énfasis en el contraste entre dos secciones que remite a las antiguas formas de tango: "Sección agitada y reiterativa, con acentuaciones percusivas, alterna con otra lenta, melódica, intimista"[94]. La transición entre estas secciones puede tener un

[89] GARCIA BRUNELLI, Omar et al. Op. cit 2008. P 124
[90] Ibíd. P 106-107
[91] KÜHN Clemens. *Tratado De La Forma Musical.* Barcelona. Labor. 1994. P 56
[92] GARCIA BRUNELLI, Omar et al. Op Cit 2008. P 102
[93] KOHAN Pablo, et al. Op. cit 1999, tomo 10, p 150
[94] GOLDENBERG, Gabriela Op. cit 2011. P 3

puente que las conecte o directamente se suceden secciones con silencios de por medio de acuerdo al efecto que el compositor quiera lograr. Es internamente donde esas estructuras sufren modificaciones importantes. Los compositores se abren a técnicas compositivas que derivan en microformas que excede el simple ordenamiento de antecedente y consecuente impulsados por una cadencia a lo largo de una sección:

> En los procesos de elaboración temática de cada sección se desarrolla una ruptura en donde la melodía ya no pasa por un motivo de 4 compases a modo de antecedente consecuente o un motivo secuenciado que por repetición o variación va a generar una sección de 16 compases[95].

Son los procesos internos de composición, relacionados no solo con la melodía, sino con la textura, el timbre, etc. Los que generan un desenvolvimiento de la forma distinto. Con esta idea, compositores como Rovira y Piazzolla trabajan con la fuga como técnica. Del esquema tripartito de la fuga Piazzolla utiliza la primera parte, donde introduce a los diferentes instrumentos con la entrada de cada sujeto[96]. Otro proceso mediante el cual se generan formas abiertas es la de yuxtaposicion de motivos de diferente duración, que generan texturas complejas en los que no hay frases sino ciclos en donde, de acuerdo a la duración de cada motivo, se dan coincidencias y entrecruzamientos. Las composiciones del Nuevo Tango, utilizan a menudo la organización sintáctica de bloques, con el predominio de las texturas por estratificación[97]. La construcción con elementos en forma de ostinatos, puede derivar en secciones de síntesis en donde los elementos integrantes de las texturas confluyen en melodías de carácter solista, generalmente liricas, derivadas de la antigua sección del tango denominada Trío. La estructuración del discurso, es por momentos a modo de collage[98] por la manera en que figuran y se interrelacionan elementos disímiles de los que se vale el compositor. Se ocasionan muchas veces profundos contrastes entre secciones, generados por los cambios de compas, modulaciones lejanas o cambio del material armónico, cambio en las texturas o cambio en las rítmicas.

Armónicamente el tango de la nueva guardia derivaba de la música tonal europea de los siglos XVIII y XIX. En la Tercera guardia los compositores se ven influenciados por la ruptura armónica que se produce en la música de principios del siglo XX. En las composiciones tanto de Piazzolla como de Rovira, se da la convergencia de diferentes sistemas de organización de las alturas: “Piazzolla domina el arte de la permeabilidad y en sus transiciones (sus puentes) también revela y despliega el potencial de los materiales”[99]. Influenciados por los sistemas desarrollados por compositores europeos utiliza la escala octatónica en los bajos o en algunos giros melódicos, el clúster como efecto percusivo. Las armonías postonales, como el atonalismo o el serialismo, como es el caso de la obra de Rovira *Serial dodecafónico*. En algunos casos se sigue utilizando el acorde por terceras de manera, aunque no necesariamente acompañando melodías en la escala diatónica. En otros casos la armonización puede ser por cuartas u otros intervalos. Ostinatos atonales pueden

[95] MESA Paula. Op. cit 2010. p 517
[96] GARCIA BRUNELLI Omar et al. Op. cit 2008. P 41
[97] Ibíd. P 62
[98] MESA Paula. Op. cit 2010. p 517
[99] GARCIA BRUNELLI Omar et al. Op cit 2008. P 66

funcionar como sonoridad armónica que logra cohesión en base a su repetición cíclica[100]. Se superponen tonalidades entre diferentes planos texturales. Generando una tensión que no es propia de los acordes o escalas utilizados sino que proviene de la relación que generan entre sí.

La tercera guardia viene a renovar el género de tango permeándolo a nuevas influencias derivadas de otras tradiciones. Con los nuevos compositores con Astor Piazzolla a la cabeza, se instaura en un sonido de frontera, que obliga a recorrer la intersección de múltiples músicas como una identidad nueva.

A partir de la vanguardia del tango, algunos eligen el camino que Piazzolla y Rovira trazan como pioneros: Gerardo Gandini, ex pianista del sexteto de Piazzolla, compone sus *Postangos*, donde versiones de tangos clásicos sirven de mera excusa para la improvisación de obras completamente nuevas. En Gandini "lo nuevo no reside en los materiales sino en la sintaxis, en la manera como los materiales se combinan entre sí"[101] Gandini dice: "ahora trabajo con modos derivados de una cuestión anterior, de registros armónicos. Ni atonal, ni tonal y ni siquiera modal en el sentido tradicional"[102]. Desaparecen las texturas tradicionales de melodía con acompañamiento y contrapunto que usó la tercera guardia, el piano, como instrumentos solista, trabaja en la técnica de *Proliferación*[103], donde un elemento es llevado a su máxima tensión repitiéndose y yuxtaponiéndose variado hasta que deriva en otro material nuevo y desconocido.

Otra vertiente que busca la instauración de una estética posterior a la del Nuevo Tango se denomina *Tango de ruptura*, buscando explícitamente un quiebre con la tradición, se relaciona con la ruptura de "el vibrato del cantor, con el concepto de la voz en off, con un tiempo cristalizado en negra 90 a 120…"[104]. La palaba ruptura pone el peso en generar algo nuevo, que no sigue el camino instaurado por Piazzolla, pero que sin embargo se nutre de la actitud de renovación que él instaló dentro del género.

Con el tango de ruptura y los postangos, el género enfrenta un descentramiento mucho mayor que en con el Nuevo Tango. Sus elementos permanecen casi como citas, al estilo de Gandini, y en el aspecto interpretativo se los fuerza al máximo:

> …Una mayor acentuación en las formas rítmicas, temas musicales cada vez más cortos en cuanto a su duración, clúster y disonancias que transmite un carácter más oscuro y violento, y la utilización de fraseos con un rubato que acelera el gesto musical […] además se observa en algunos casos una ruptura en la estructura formal de varias de las nuevas composiciones[105].

Mientras que siguen existiendo modulaciones tonales y modales provenientes de la guardia nueva, también aparecen estructuras armónicas yuxtapuestas que "en lugar de realizar un movimiento modulante progresivo donde se deducen unas de otras, una armadura de clave se

[100] GOLDENBERG Gabriela. Ob. cit 2011. P 6

[101] PARASKEVAIDIS Graciela. "Los setenta años del compositor Argentino Gerardo Gandini". http://www.gp-magma.net/pdf/txt_e/sitio-Gandini60Pauta.pdf on line el 25/07/11. P 1

[102] PARASKEVAIDIS Graciela. Op. cit 2011. P 1

[103] CASERES, Emilio. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Voz "Gerardo Gandini". Madrid. Soc. de Autores y Editores, S.V. 1999. Tomo V. P 366

[104] POLTI, Victoria. "Las Formas contemporáneas del Tango". on line http://entremusicas.com /investigación/2010/12/06/las-formas-contemporáneas-del-tango.pdf consultado el 15/07/11

[105] Ibíd. P 3

yuxtapone a la anterior o se transponen ostinatos[106] que generan campos armónicos más que tonalidades especificas

Al reutilizar los elementos pertenecientes al tango, los nuevos compositores lo hacen buscando, cada uno a su manera, una renovación estética de esta música y en cierta manera refundando el género de una manera personal basado en un comienzo mítico más que en una continuidad histórica. Carlos Kuri dice respecto a esta fundación: "Lo proto, lo arcaico no es el comienzo cronológico, sino el principio fundacional, el salto originario que nos muestra el signo de lo que es racionalmente insoluble, un vacio en el saber, inicio mítico más que histórico"[107]

Con la refundación de la tercera guardia, el tango, que se transforma en un alfabeto a usufructuar, es recorrido por músicos de las más diversas formaciones, los cuales desde una tradición más o menos establecida, permean al tango con elementos de otras músicas. El valor de las obras producidas reside en renovar y descentrar al género sin perder en el proceso los rasgos que los identifican como tal.

Vanguardia Situada.

Desde los comienzos de la música en América, donde esta era parte ritual y funcional de una sociedad tradicional, hasta la música popular, que con la edición de partituras, el disco y los medios masivos de comunicación trasciende las fronteras y se vuelve masiva; las practicas y tradiciones han mutado, al punto de que podría argumentarse que no hay relación entre ambas. Sin embargo al enfrentarse con los materiales que los autores populares utilizan en sus obras, se observa que, mas allá del sello personal que cada uno imprime, hay un fondo *arcaico* más o menos presente que sobrevive y que forma el elemento irreductible de identificación de una tradición o de una *huella*, en palabras de Liliana Herrero[108]. Este elemento no es la forma, ni la escala, a veces ni siquiera el ritmo, sino tal vez un ritmo en particular, un giro de la melodía o un recurso formal que marca la permanencia dentro de una práctica. Este gesto es a veces tan abstracto que ni siquiera sirve como excusa para inscribirse gratuitamente en una tradición ficticia. A su vez, cuando el compositor lo comprende, es algo sólido que persiste en el acto de creación y ejecución, que une una generación con la siguiente.

Cada compositor dentro de la música popular, ha tenido una postura más o menos conservadora respecto al uso de los materiales. En base a esa ética de composición también se han hecho juicios sobre que responde más o menos al concepto de tradición, sobre que está dentro y que está fuera. Esta tensión que se da en cada género, en cada danza y cada ritmo es lo que en definitiva enriqueció tanto al tango como a la música de raíz folklórica, y a su vez lo que les permitió mantener un hilo conductor entre un pasado folklórico y la música popular.

Cuando el músico parte desde una posición estética intencional y su práctica, que participa de una época íntimamente atravesada por los medios masivos de comunicación, excede lo

[106] GOLDENBERG, Gabriela. Op. cit 2011. P 7
[107] KURI, Carlos. Op. cit 1977. P 47
[108] HERRERO, Liliana. Op. cit 2006. p 2

inmediatamente regional, se produce una tensión entre dos elementos que son lo tradicional y lo posmoderno. Esta tensión se encuentra en cada compositor situado en América Latina debido a su posición como periferia[109] y pone en duda tanto el paradigma de lo tradicional como el mundo globalizado que "en su expresión más niveladora crea un único gusto, un único público y un único estilo". Los elementos de su cultura vienen a reclamar una pertenencia dentro de la voz del compositor, en palabras de Liliana Herrero a confrontar lo posmoderno con un elemento extemporáneo o *arcaico:*

> Podemos estar distraídos en el presente dado, pero en cualquier momento tropezamos con lo arcaico como piedra. Ahí el tiempo enloquece en el momento que, pareciendo que fluye armónicamente, se quiebra con la inesperada presencia de lo extemporáneo, de lo inaudito. Era lo arcaico, no asimilado, no deglutido en la digestión serena del tiempo lineal.[110]

Lo arcaico se transforma entonces en un elemento que se reconoce como perteneciente al pasado para ser observado, para ser examinado e incluso ocasionalmente para ser revivido[111], debido a que se encuentra velado en la cultura actual, pero es uno de los fundamentos sobre la cual se construye su mundo cotidiano y particular.

La *Vanguardia Situada*, como corriente de los compositores latinoamericanos, participa de esta tensión y se constituye como un vanguardia que ya no es imitación refleja[112], en palabras de Güembé, sino que busca sentido ante la pérdida de valor de la vanguardia en la posmodernidad, respondiendo a las exigencias de sus propias culturas y comunidades y que, en un acto de descentramiento, coloca lo marginal, junto a lo central:

> De la mano del posmodernismo surge, a fines del siglo XX la vanguardia situada […] resurge aliada a posiciones que rescatan lo local como valor de diferencia […] La falta de tono crítico a la que el neovanguardismo estaría aparentemente condenado resulta de este modo cuestionada […] se persigue un objetivo que incluye valores de identificación, pertenencia, cohesión y resistencia[113].

Esta forma de mirar las practicas de los compositores latinoamericanos, intenta conjugar la dicotomía entre lo local, con sus rasgos identitarios y la responsabilidad de la tradición, conjuntamente a la participación de lo internacional. La referencia a uno u otro valor es una combinatoria propia de cada músico, donde participan los valores de reconocimiento y variedad.[114] Donde en el último extremo de lo situado, esta aquel que conscientemente elude toda referencia a lo identitario, pero debe hacerlo de manera consciente.

En el plano de la composición, los creadores latinoamericanos, en condición de mestizos, aluden de forma más o menos explícita a los elementos de uno y otro mundo. Mientras que algunos músicos parten de la tradición local e incorporan elementos de las músicas contemporáneas llamadas cultas. Otros partiendo de la composición académica, incorporan rasgos que remiten a su cultura. En

[109] GUEMBE MARIA Gabriela. "Vanguardia Situada, Una retórica de pertenencia". Buenos Aires. *Boletín Musical* N° 18. 2007. P 37
[110] HERRERO, Liliana. Op. cit 2006. p 2
[111] WILLIAMS Raymond en RODRIGUEZ KEES Damián *Liliana Herrero, Vanguardia y Música Popular*. Santa Fe. Universidad Nacional Del Litoral. 2006. P 41
[112] GUEMBE, Maria. Op. cit 2007. P 35
[113] Ibíd. P 36
[114] Ibíd. P 44

este proceso hibrido, nace una música que transita una frontera como espacio de identidad y que viene a romper la dicotomía entre lo popular y lo culto. Este proceso es hibrido porque nace de una modernidad donde las distinciones entre países, culturas y estilos se vuelve porosa y las antiguas dicotomías, antes irreconciliables surgen ahora como fronteras validas para transitar.[115]

Para poder reconocer estas obras, su pertenencia así como sus recursos técnicos, se recurre al análisis semiótico tal como lo desarrolla María Gabriela Güembé en base a la teoría semiótica del musicólogo Eero Tarasti. Este último realiza un análisis de la tradición musical europea basándose en el valor de signo que tienen determinados recursos específicamente musicales. Güembé retoma esa idea y la aplica a la música latinoamericana considerando ciertos recursos musicales que cristalizan en un proceso de iconización: "la Música Situada y su discurso de pertenencia apelan a este proceso icónico para comunicar rasgos identitarios"[116]. Estos rasgos son los *Topos,* que se constituyen como recursos específicos con diferentes funciones y distintos grados de abstracción y referencialidad. El análisis y la interpretación semiótica de cada obra se define en base a dos elementos: lo técnico, y lo identitario o *Topos*[117] .

El análisis técnico de las obras ve en ellas el aspecto de los procedimientos y lenguajes que hemos heredado de los centros hegemónicos. Es, en palabras de Güembé, un análisis por dentro del código que permite la comprensión de la estructura.[118] Se analiza la armonía, melodía, ritmo, forma, instrumentación, y todos aquellos aspectos que permitan observar el funcionamiento y la coherencia de una obra.

El análisis de los topos de cada obra, es un análisis que busca conexiones con los elementos icónicos que tienen valor semiótico en el lugar común de las culturas. El *Topos* se constituye como el signo que expresa su pertenencia a una cultura específica, en este caso se habla de signos que expresan lo latinoamericano. El análisis semiótico es una manera de conectar "ciertos significados" con ciertos aspectos de la música[119]. La pregunta que hace Enrico Fubini, si la música posee el poder de significar[120] no se resuelve asignándole función social sino que adquiere sentido pensada en relación a la identidad que comunica a través de sus signos. El signo constituye, en palabras de Güembé, una *carta marcada*[121], un guiño que comunica su pertenencia al oyente de manera rápida y accesible. El que analiza la obra recurre al mundo de referencia del autor en busca de comparaciones dentro de su obra con los elementos arcaicos de la cultura. Mientras que en algunas ocasiones, la interpretación de estos signos puede rondar lo poético, no por eso la obra deja de ser menos clara en su referencia.

Las músicas que surgen como vanguardia en Latinoamérica no pueden eludir la cuestión de la modernidad – identidad. Por situarse en una cultura hibrida, y por provenir de músicos que muchas veces tienen solida formación académica. Se enfrentan a la elección constante de sus influencias y

[115] GARCIA CANCLINI. Néstor. *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad.* Buenos Aires. Sudamericana. 1995. P 20
[116] GUEMBE María Gabriela. "Música Situada: Un Caso de Dialogo Posible Entre Identidad y Semiótica". Puebla. *Tópicos del Seminario*. Enero – junio. Numero 2010. Benemérita Universidad de Puebla. Puebla. 2010 P 162
[117] GÜEMBE, Maria Gabriela. Op. cit 2010. PP 157 - 175
[118] Ibíd. P 165
[119] FUBINI Enrico. *La Estética Musical desde la Antigüedad hasta el Siglo XX*. Madrid. Alianza editorial. 1999. P 478
[120] Ibíd. P 476
[121] GUEMBE María Gabriela. Op. cit 2007. P 45

de su relación con la tradición. Las referencias que los compositores tomen de la realidad circundante, están directamente relacionadas a la manera de concebir esa realidad. Algunas obras, demasiado obvias o ingenuas en su referencia, se transforman en *pintoresquismos,* mientras que en otras la referencia es hermética e implica una competencia mucho mayor de parte del oyente[122]. Sin embargo todas transitan por una elección de identidad que es consciente y que los sitúa en palabras de Silvia Aballay, en *un sonido de frontera[123].*

La vanguardia situada emerge como una música de características propias, que desarrolla su propia historia y que a pesar de la suma heterogeneidad de sus compositores estilos y géneros de los que toma elementos, es reconocible mas allá de lo político, por sus elementos específicamente musicales. Coriún Aharonian en su texto "Una aproximación a las tendencias compositivas en América Latina"[124] se pregunta: "¿es posible generalizar acerca de los compositores en América Latina?" Como respuesta desarrolla características comunes a los compositores latinoamericanos en base al análisis de algunas de las obras más importantes en ese contexto, dentro de esa lista, además de mencionar el problema de identidad política y de transitar una música de fronteras, especifica elementos puramente musicales[125]:

- Una concentración del tiempo: lo que trae como consecuencia obras más breves y densas en lo expresivo. Esto se debe a que en parte se renuncia a la armonía funcional y a las formas de variación y desarrollo, cuando no se abandona toda relación con la construcción y sintaxis de la música académica. Al remitirse a otros procesos como medio para lograr coherencia compositiva, se tiende a trabajar con formas breves y compactas.

- Sintaxis no discursiva: obras que no se basan en el proceso de desarrollo de células temáticas, como sucede en la música europea sino que se concentran alrededor de zonas expresivas. Formas de "bordes duros", lo que significa que no existen transiciones o puentes entre partes del discurso musical:

> El principio estético de organización de material presentado hasta ahora es explorado radicalmente, evitando toda transición y dejando "bordes duros," como Aharonián los ha llamado. Los bloques de información aparecen uno tras de otro…[126].

La organización de la estructura de bordes duros deriva en gran parte del proceso de sintaxis interno, puesto al romper la sintaxis se rompe también con el sustento de la relación entre secciones.

- Bloques no direccionales: las zonas expresivas no tienen grandes desarrollos sino que se basan en *microprocesos*. Pequeñas modificaciones del material temático que funcionan estructurando la obra, con cambios enfocados sobre pequeñas unidades y variaciones mínimas del material, que sustituyen a los procesos de variación de la tradición europea. El material se modifica por procesos tales como la interacción con otros elementos, la repetición, etc. La octava ya no es equivalente entre notas, sino que se tienen en cuenta las alturas como un complejo total. Esto permite ligeras

[122] GUEMBE María Gabriela. Op. Cit 2007. P 42
[123] ABALLAY, Silvia. Op Cit. 2008.
[124] AHARONIAN Coriún. "An Approach to Compositional Trends in Latin America". *Leonardo Musical Jornal Volumen* 10. MIT press. 2000. P 3
[125] AHARONIÁN, Coriún. Op. cit 2000. pp. 3 - 4
[126] HERRERA Eduardo. "Austeridad, Sintaxis No-discursiva y Microprocesos en la Obra de Coriún Aharonian". Bogotá, D.C. *Cuad. Music. Artes Vis. Artes Escén.1* (1): 23–65, Octubre 2004–Marzo 2005. P 4

variaciones tímbricas, octavaciones, leves modificaciones rítmicas o cuando no, la repetición exacta del material, como estructurantes del discurso.

- Elementos reiterativos: derivados de la observación de recursos musicales aborígenes, surge el uso de recursos que se asemejan al minimalismo, pero aparecen aqui desde otro contexto. Graciela Paraskevaidis observa acerca de las *Austeras* de Oscar Bazán: "el minimismo resultante se opone al minimismo estadounidense de la década de los sesenta, particularmente por la fuente histórica que lo origina: la observación de la experiencia musical indígena"[127]. En ella la repetición no era un recurso de una música planeada concienzudamente, sino que pertenece al ámbito ritual en el que nacen todas las músicas originarias.

- Austeridad: el uso de pocos elementos en la composición. Oscar Bazán, compositor de *Austeras* dice: "Hemos seguido un poco una ideología del derroche que es un mal que viene de las Europas. Por eso es que hay que ir a elementos mínimos, primarios, básicos, imperfectos. Es decir nuestra música debe usar los elementos de que disponemos"[128]. Eduardo Herrera menciona que "una de las principales y más evidentes características en la obra de Coriún Aharonián es la auto–impuesta economía de materiales, medios y lenguaje"[129]. Esto se relaciona profundamente con el minimismo y el microproceso. Las obras no solo comienzan desde pequeños e imperfectos elementos, sino que se sostienen a través de ellos sin derivarlos ni distorsionarlos.

- Violencia: expresividad concentrada en pequeñas elementos, una forma delicada que Aharonian expresa como una violencia sin gritos o un gusto por los pequeños detalles.

- Uso del silencio: El uso del silencio no como negación sino como afirmación y símbolo cultural, ligado también al recurso de la austeridad. En uno de los integrantes del nacimiento de América, que son los pueblos aborígenes, la música era en su mayoría monódica y se encontraba ejecutada por instrumentos de viento y percusiones, los cuales tienen como factor indisoluble al silencio. El primero, debido a la necesidad de respirar del instrumentista y el segundo originado por el sonido propio de las percusiones.

- Elementos primitivos: El uso de instrumentos, rítmicas, escalas o la conformación misma de una sintaxis basada en la observación de la práctica musical aborigen o campesina, permite ligarse al pasado o a la tradición de manera concreta. Los elementos primitivos sirven al compositor latinoamericano como una referencia y como fuente de ideas.

Las diversas tradiciones que se fueron formando en América Latina, bajo la influencia de la banda oceánica atlántica, la pacífica y las supervivencias de la música aborigen, son el sustrato del cual toma sus recursos característicos la música situada. Se forma una música que rompe con la música tradicional redefiniendo y desterritorializando el género del que participa desde adentro. Guembé menciona como contrapartes a la *lengua* y el *habla*[130]. Mientras que la lengua es representada por la música occidental con sus pretensiones de universalidad, el habla se constituye como una lengua viva, y dialectal que aparece en tierra mestiza, influenciada por multiplicidad de

[127] PARASKEVAIDIS, Graciela. Texto escrito para el librillo del CD del ensemble de cámara de la OEIN, Fundación Arca Ira, Cantvs, CA 067-2, La Paz, Bolivia, 2004, y actualizado luego del fallecimiento del compositor.
[128] BAZAN, Oscar en TORRES Rodrigo. "Creación Musical e Identidad en América Latina, Foro de Compositores del Cono Sur". Santiago de Chile. *Revista Musical Chilena*. Enero – Junio 1988. N° 169. 1988
[129] HERRERA, Eduardo. Op. cit 2004. P 4
[130] GUEMBE, María Gabriela. Op. cit 2007. P 40

términos provenientes de otros idiomas. El músico latinoamericano construye una vanguardia desde un lugar que media entre las últimas tendencias musicales, y la herencia de lo arcaico, expresa así una condición de cruce, de frontera, de renovación a la vez que permanencia.

Capitulo II: Música Contemporánea
La música Latinoamericana y la crisis de la música europea

Introducción

Las vanguardias de América Latina, además de nutrirse de las músicas y prácticas que la rodeaban, se valieron de los recursos provenientes de la música contemporánea europea con el objetivo de buscar una renovación de ciertos aspectos de la música propia. Está influencia europea no es nueva, gran parte de nuestros cancioneros folklóricos se produjeron por hibridación, mestizaje o adaptación de bailes de salón europeos del siglo XVIII y XIX. Sin embargo, la actitud de los compositores de la música actual latinoamericana difiere de la paulatina folklorizacion que se produjo anteriormente en el continente. Esta nueva apropiación es un hecho consciente y personal, donde cada creador toma los elementos de su preferencia dentro del extenso y heterogéneo campo que produjo la música europea a partir del siglo XX. Al igual que con las músicas populares en América, los medios masivos favorecieron la rápida difusión de las técnicas contemporáneas, modificando sustancialmente el proceso de apropiación. En América Latina, los compositores debieron adoptar una postura frente a la avalancha de "ismos" que especialmente, durante la primera mitad del siglo XX, crearon nuevas maneras de tratar con el sonido. A partir de este hecho, cuyas consecuencias llegan hasta la actualidad, ningún compositor en América Latina puede ignorar el abanico de recursos a su disposición, de la misma manera que no puede ignorar su contexto latinoamericano.

Cuando en 1916, Arnold Schoenberg, compone las piezas *Drei Klaviersutcke* se produce un quiebre definitivo con la tradición imperante en la música de tradición europea. A pesar que la ruptura de la tonalidad no fue una mera ocurrencia de un compositor aislado, sino una consecuencia histórica, ocasionada especialmente por el proceso estético del romanticismo, que forzó las reglas de la tonalidad a sus máximas consecuencias; esta ruptura generó no solo el abandono de un centro sonoro, sino que modificó profundamente el pensamiento acerca de la música, poniendo en cuestión viejos conceptos que venían fundamentando la música desde el barroco. Clemens Kühn, en su libro *Tratado de la Forma Musical,* analiza las 6 Kleine Klavierstuke de Schoenberg:

> No hay centro tonal. Se suprimen las simetrías y correspondencias evidentes. El compás sólo existe de forma residual. La organización rítmica es libre y diversa. Se eliminan las repeticiones a favor de lo anterior. Esto se aparta de la organización tipo vesicular de los lenguajes musicales previos[131].

A partir de este hito, se organizaran los posteriores movimientos del siglo XX y XXI. Con defensores y detractores, los nuevos y viejos modos compositivos ya no pueden eludir el hecho de que la tonalidad no es un sistema inmutable, sino en todo caso, un sistema de organización de las alturas equivalente a otros. A partir de ese momento el compositor se ve obligado a decidir desde el primer sonido hasta el último. Aun así se elija permanecer en la tonalidad, lo hace desde la noción de

[131] KÜHN Clemens. *Tratado De La Forma Musical*. Barcelona. Editorial Labor. 1994. P 107

que hay otros sistemas. En la búsqueda personal de cada compositor, surgen modos y herramientas de lo más diversas, mientras algunos siguen caminos atados al pasado otros se vuelven totalmente radicales, algunos puristas, otros eclécticos, algunos racionales, otros intuitivos, los compositores elegirán la manera de situarse históricamente. En este capitulo se verán algunos de los nuevos recursos y concepciones de la nueva música, y sobre todo aquellos que sirvieron a la hora de componer o de comprender lo que sucede dentro de cada obra.

Intervalos

La ruptura que genera en 1916 Arnold Schoenberg con sus piezas para piano, es sobre todo armónica. Según el teórico George Perle "la atonalidad se origina en un intento de liberar a las doce notas de la escala cromática de las asociaciones funcionales diatónicas que se conservan en la música cromática"[132]. Sin ese sostén sintáctico, cada obra se debe generar factores que le otorguen cohesión, ocasionándose un grado de ambigüedad y variedad sin precedentes, que otorga a la hora de componer el mismo valor jerárquico a las doce notas. La primer solución que surge como manera de cohesión en las obras es el atonalismo: "una serie interválica mínima"[133] a partir de la cual se desprenderán todos los sonidos. Esta serie puede ser de uno o dos intervalos, que generaran la primer unidad o el material temático. Luego, mediante operaciones este material se amplia, impulsando el transcurso de la obra. De esta manera, una obra atonal toca rápidamente todos los grados de la escala, con una densidad motívica extrema, donde todos los sonidos refieren al material anterior y son una transformación del mismo. El principio de no repetición se vuelve una regla básica:

> La sucesión resulta de la yuxtaposición de elementos mínimos y la reiteración superficial es eludida excepto en detalles aislados o temporales…. Cualquier aspecto de una idea musical (perfil melódico, formación armónica, textura, dinámica, ritmo, e incluso el registro que ocupe una nota individual) puede servir momentáneamente como base referencial para un reexposición no literal[134].

El impulso de una obra ya no es generado por el poder organizador de la cadencia, la música se mueve por un proceso de variación progresiva en su manera más radical. La atonalidad de Schoenberg es *Prosa musical,* una composición "sin accesorios superfluos ni repeticiones hueras […] caracterizado por la libertad de su ritmo y por la completa independencia de la simetría formal"[135]

La primera célula generada puede comenzar como acorde y transformarse en un motivo o viceversa[136]. Una misma célula puede ser transpuesta de manera que genere la misma propuesta interválica en diferente altura o puede invertir su sentido. Los motivos no tienen características rítmicas a priori por lo que la obra se construye como la variación rítmica de una interválica que a su vez puede ser invertida o retrogradada. Como manera de lograr coherencia dentro de la obra, se

[132] PERLE George. *Composición Serial y atonalidad, Una introducción a la Música de Schoenberg, Berg y Webern.* Barcelona. Idea Books. 1999. P 25
[133] Ibíd. P 25
[134] Ibíd. P 38
[135] SCHOENBERG Arnold. *Brahms El Progresivo, en El Estilo y La Idea.* Madrid. Taurus. 1963. P 134
[136] KÜHN Clemens. Op. Cit. 1994. P 106

hace uso de detalles altamente individualizados, que se constituyen como elementos de referencia que generan secciones formales. El timbre, las dinámicas, el tempo, las rítmicas, todos los elementos aparte de las alturas son los encargados de generar los efectos de tensión – distensión que antes generaba el centro tonal.

En secciones más extensas, la armonía atonal puede realizar una transposición de sus intervalos o una reaparición de notas referenciales, como manera de lograr estabilidad o volver de secciones formales más inestables:

> La centricidad- la estabilización de una altura especifica o un conjunto de alturas como elemento central de una obra en su totalidad o de amplios segmentos de la misma- es un principio unificador de máxima importancia…[137]

Con la utilización de procesos de centricidad, se pueden producir centros armónicos que no son generados diatónicamente, pero que se vuelven puntos de referencia, no solo armónica sino formal. A pesar de que este procedimiento no es estrictamente atonal, sirve como método para lograr referencialidad y sobre todo, direccionalidad. En un sentido amplio una progresión no es excluyente de un modelo[138]. Por lo que en una obra atonal, la repetición de notas o complejos sonoros genera una progresión. En ocasiones, y apartándose del modelo estrictamente schoegnberiano de la prosa musical, esta referencialidad también puede ser generada por ostinatos o repeticiones de material.

Vincent Peersichetti observa en su libro *Armonía del Siglo XX,* que en un extremo del concepto tonal está la tonalidad y en el otro la atonalidad. Entre ambos se pueden generar procesos mixtos. A partir de la insistencia en complejos de notas sin fundamental "cualquier sonido puede ser convertido en el centro tonal a través de la insistencia melódica, disposición o instrumentación"[139]. El énfasis sobre alturas, rítmicas u otro elemento, no es propio de la "Variación progresiva" que ocasiona que Schoenberg desemboque en la atonalidad[140] pero es utilizada por otros compositores que explotan el uso de la repetición textual. En obras no estrictamente atonales, el uso del intervalo comienza a tener fuerte preeminencia como manera de organizar la disposición vertical y horizontal. Las propiedades de consonancia y disonancia de los intervalos se usan con propósitos expresivos[141]. La construcción de acordes puede basarse en diferentes interválicas que generen procesos de tensión – distensión mediante la variación de los intervalos entre voces. Se pueden utilizar acordes por segundas y por cuartas así como acordes con múltiples intervalos. Dice Peersichetti: "La tensión armónica puede ser controlada por el uso de diferencias en los valores acordales, determinadas por sus características interválicas"[142] Estas armonías pueden basarse puramente en los intervalos o combinar la utilización de algún modelo fijo que los restrinja.

El uso de los intervalos, se fundamenta en las influencias de los armónicos que produce una nota. El alcance de esta influencia es tanto vertical, en formaciones acordales, como horizontal, en relación entre las sucesiones. Otro factor del que dependen las formaciones verticales es el timbre instrumental y el registro en que se producen los sonidos. Mas que los procesos de tensión que

[137] PERLE George. Op. Cit. 1999. P 52
[138] PEERSICHETTI Vincent. Op Cit. 1985. P 185
[139] Ibíd. P 253
[140] KÜHN Clemens. Op. Cit. 1994. P 105
[141] PEERSICHETTI Op. Cit. 1985. P 14
[142] Ibid. P 17

oficiaban los armónicos en la música tonal, ahora ofician un papel casi tímbrico: "las estructuras acordales son mas resonantes cuando las distancias entre sus miembros son mas parecidas a aquellas de las series armónicas […] las series de armónicos fijan una norma para la brillantez"[143] Las relaciones entre notas se basan en el papel que juegan dentro del proceso general de la obra, como forma de producir continuidad, corte, resonancia, opacidad o cualquier efecto que el compositor desee.

Series

Con la búsqueda de un principio ordenador que permita otorgar mayor duración y coherencia a obras no tonales, los compositores descubren la idea de *serie*: "La reiteración continua de una unidad musical es un recuso estructural primordial allí donde las funciones tonales no están desarrolladas o son ambiguas, así en la música ¨primitiva¨ como en la ¨moderna¨". Pero en la música moderna la serie ya no se expresa como ostinato claramente perceptible derivado de lo ritual, sino que constituye el principio constructivo mediante el cual se suceden todas las alturas en todos los niveles de la textura. En el serialismo, se elige al principio de la obra o sección, un ordenamiento de alturas, que luego irán apareciendo respetando el mismo orden. Esta sucesión es llamada serie.

Teniendo en cuenta que se puede comenzar cada proceso desde cada nota y que las octavas de la serie pueden ser cambiadas libremente, la cantidad de ordenamientos que permite cada serie es grandísima. Lo que, sumado a la ubicación dentro de la textura, el entrecruzamiento entre voces, la disposición horizontal o vertical, otorga coherencia a la vez que permite cierto grado de libertad expresiva. Las primeras series construidas por Schoenberg y sus discípulos, combinan la utilización estricta de intervalos, con la utilización de la escala cromática completa. De manera que con la sucesión de dos o tres intervalos fijos se tocan los doce sonidos. Esta forma de serialismo se denomina *Dodecafonismo.* Su creador, Arnold Schoenberg ve en él, un sistema que viene a suplantar el viejo principio ordenador de la tonalidad, liberando a las alturas de la funcionalidad a la que estaban sometidas en el principio tonal. A su vez boga por una "emancipación de la disonancia" en pos de una utilización libre de los intervalos, relativizando el concepto de consonancia-disonancia. En el dodecafonismo estricto la interválica utilizada debe evitar los intervalos característicos de la música tonal, o sea las quintas, terceras, sextas. Esto evita la formación de acordes similares a los de la música tonal y cualquier movimiento de las voces que haga referencia a esta.

El dodecafonismo desarrollo diversos procedimientos para transformar la serie original, dando ocho *modos*:[144]

1. La serie inicial con su estructura en forma fundamental
2. La serie fundamental puesta en orden retrogrado

[143] PEERSICHETTI Ob. Cit. 1985. P 22
[144] HERBERT, Eimert *¿Qué es la música Dodecafónica?* Buenos Aires. Nueva Visión. 1973. P 45 - 51

3. La serie fundamental invertida horizontalmente, donde los intervalos cambian su dirección
4. La serie invertida dispuesta en orden retrogrado, con sus notas de atrás para adelante
5. La transformación a la cuarta de la serie fundamental, multiplicando por 5 semitonos todos los intervalos
6. La transformación a la quinta de la serie fundamental, multiplicando por siete semitonos todos los intervalos.
7. La transformación a la quinta dispuesta en orden retrogrado
8. La transformación a la cuarta dispuesta en orden retrogrado.

Las series pueden ser diversas en su utilización de las alturas. Mientras que el dodecafonismo original desarrollado por Arnold Schoenberg, se basa en la utilización de los doce sonidos sin repeticiones, otros tipos de serialismo, como el utilizado por Béla Bartók o Scriabin se basan en una serie de más de doce notas, que toca todas las alturas de la escala cromática repitiendo algunas[145]. En estas variantes, que acercan al serialismo un manejo tonal – modal de la armonía, la principal diferencia radica en que el ordenamiento de la serie es estricto en comparación a una escala modal o sintética, donde no hay un ordenamiento previo que cimiente la obra. Esto es una solución intermedia entre la rigidez del dodecafonismo estricto y la necesidad de generar un punto de apoyo o referencia en el material utilizado. “Estas series no sólo desempeñan su papel habitual de generadores melódicos, sino que también funcionan como ¨centros tonales¨ complejos, es decir, como puntos de origen y de destino y como elementos armónicos relativamente estables”[146].

En la construcción de la obra, la serie puede ser utilizada en simultaneidad con otras series o con derivaciones de si misma. Algunas obras utilizan un material para generar acompañamiento mientras que la melodía utiliza otro material. De la misma manera la serie puede estar repartida entre acompañamiento y melodía. Las texturas contrapuntísticas permiten un uso excepcionalmente flexible del serialismo; desde procesos sumamente sencillos, donde una serie puede estar en contrapunto con su inversión o con su retrogradación, hasta procesos complejos, que involucran varias series repartidas en diferentes voces. La música serial se vuelve eminentemente contrapuntística debido al valor que posee el intervalo y la sucesión horizontal[147]. A pesar de las disposiciones simultáneas siempre hay una referencia al valor de los intervalos generados melódicamente.

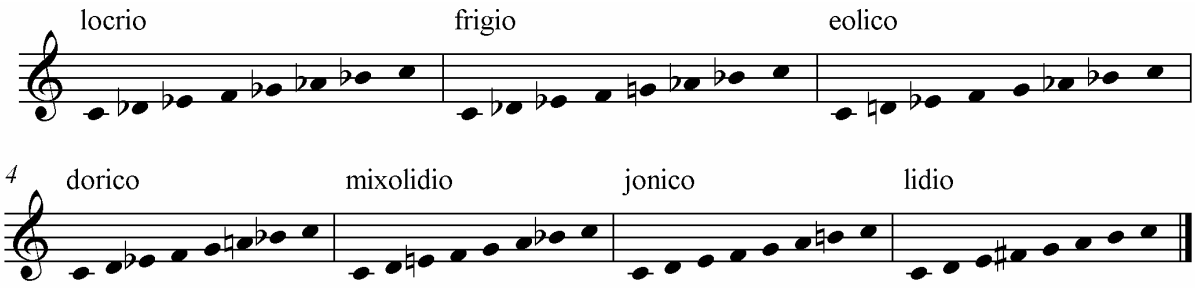
[145] FORNER Johannes et al. *Contrapunto Creativo*. Barcelona. Idea Books. 2003. P 361
[146] PERLE Op. Cit. 1999. P 72
[147] FORNER Johannes et al. *Contrapunto Creativo*. Barcelona. Idea Books. 2003. P 371 - 382

Modos

Con la intención de ampliar los materiales armónicos y melódicos, se comienzan a emplear escalas que no pertenecen al sistema mayor o menor de la música tonal. A pesar de que en toda la historia de la música europea abundan ejemplos de obras modales, a partir del siglo XX los compositores amplían su espectro al uso sistemático de nuevas escalas modales, derivadas de otras tradiciones musicales o de escalas artificiales, construidas por el compositor.

Los modos griegos, permanecen en la música modal, pero su uso difiere. Al trabajar de manera modal, se hace referencia a los grados que son particulares o que caracterizan a cada modo, y se busca generar un sustituto de la cadencia que de la direccionalidad necesaria. De esta manera, para generar reposo o tensión se pueden construir todo tipos de acordes con el uso de cualquier interválica además de las terceras.

En el uso de las escalas se puede modular sin cambiar la tónica, cambiando la relación interválica con otras escalas presentes o con las escalas anteriores o posteriores en la obra: "En el orden diatónico de la composición se producirá una ordenación de ¨más sombrío a ¨más brillante[148] Peersichetti organiza los modos de acuerdo a su brillo. Partiendo de la escala más sombría, la locria llega hasta la más brillante, la lidia. La ordenación da un número creciente de sostenidos: Locrio – frigio – eólico – dórico – mixolidio – jónico – lidio.
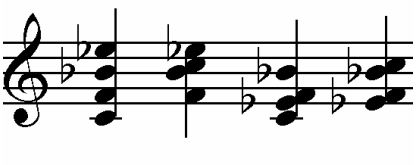


En una composición se pueden alternar el uso de modos realizando modulaciones modales entre escalas vecinas o entre escalas alejadas. Al realizar modulaciones alejadas se deberá pasar por varios grados para completar el sentido total de pertenencia a la nueva modalidad.

La construcción de acordes con modos, puede ser por terceras o por cualquier otro intervalo. La construcción de acordes por cuartas produce dos tipos de acorde el que tiene solo cuartas justas y el que tiene cuartas justas y cuartas aumentadas.[149] La diferencia generada por estos dos tipos puede ser utilizada a favor de producir una dirección armónica. Los acordes por cuartas justas son ambiguos respecto a la tónica, ya que por tener intervalos equidistantes, cualquier sonido puede funcionar como fundamental. Las inversiones de estos acordes producen intervalos de segunda. Un acorde de cinco sonidos invertido puede considerarse como un cluster de segundas mayores, por lo

[148] PEERSICHETTI Vincent. Op. Cit. 1985. P 32
[149] Ibíd. P 95

que siempre que se necesite especificar una tónica en alguna de estas formaciones, es necesaria la función de bajo que fundamente el acorde.



Cuando hay un movimiento armónico rápido que utiliza todos los grados de la escala ya sea en arpegio o en bloque, se da la armonía *Pandiatónica*. Peersichetti la menciona como "un tipo especifico de armonía estática en el que una escala completa es utilizada para formar los miembros de un acorde implícito por segundas"[150] Este tipo de armonía no tiene dirección y genera un estatismo que puede ser utilizado como elemento de la textura. La pandiatonia puede darse en forma de arpegios rápidos, que eviten toda referencia a una progresión acordal, puede usarse en bloques cercanos al cluster, o en disposiciones abiertas. El uso del timbre de diversos instrumentos es útil a la hora de crear un movimiento dentro de acorde sin agregar ni quitar voces.
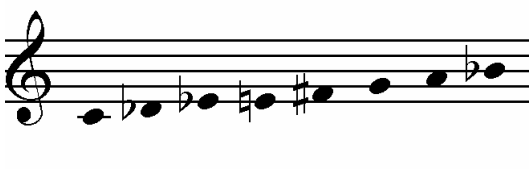
Escalas Sintéticas

El libre emplazamiento de los grados de una escala, produce modos llamados *sintéticos*, lo que significa que su construcción no surge de ningún paralelo con la serie de los armónicos. Las escalas pueden tener sus intervalos libremente emplazados, o estos pueden surgir del empleo de una lógica externa. En sentido amplio una escala es cualquier ordenación fija de notas que responden a una tónica, por lo que puede haber escalas de tres o dos sonidos. Mientras de menos notas se disponga, menores serán las posibilidades interválicas, pero más característicos los giros y más rigurosa la composición, las escalas que carecen de semitonos no poseen una tónica clara salvo que se resalte su uso con giros melódicos o armónicos. La formación de acordes y su funcionalidad es un problema común al disponer de pocos grados. El uso de una escala puede estar enriquecido con modulaciones, pero si se modula demasiado el centro tonal y el modo se vuelven difusos. Peersichetti advierte que en el uso de escalas sintéticas como material acordal "la utilidad armónica de las nuevas escalas esta dada por el estudio de sus materiales acordales originales. Cada escala contiene una serie de acordes dentro de su propia interválica unida"[151]. La utilización de estos acordes puede generar una funcionalidad artificial, y por lo tanto direccionalidad armónica, o trabajarse sin producir procesos de tensión-distensión, en pandiatonia o usos similares. Las escalas con muchos sonidos disponen de mayor cantidad de intervalos, pero su uso es mas complejo a menudo requiere de un precepto interválico que ordene la multiplicidad de combinaciones posibles[152]. En la armonía por escalas sintéticas los acordes primarios son la tónica más los grados que incluyen las características

[150] PEERSICHETTI Vincent. Op. Cit. 1985. P 226
[151] Ibíd. P 43
[152] LENDVAI Ernö. *Bela Bartók, Un Análisis de su Música.* Huelva. Idea Books. 2003. P 45
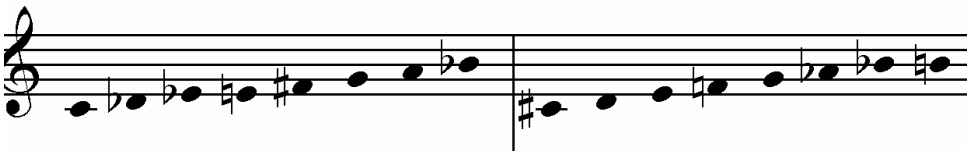
de color mas determinadas, esto, sumado a la utilización de todos los grados de la escala en la melodía, contribuye a la claridad del material utilizado y las funciones de tónica y dominante.

Las escalas llamadas simétricas son un tipo de ordenación que se da con el uso de uno o dos intervalos y que produce un círculo que retorna a la tónica. Existen dos: la de tonos enteros, que tiene seis notas dadas por la sucesión de seis intervalos de tono, y la escala disminuida, que surge de la alternancia de intervalo de tono y semitono. La primera de seis notas y la segunda de ocho notas tocan las doce posibles tónicas en dos escalas separadas a un semitono de distancia. Béla Bartók utiliza la escala disminuida con los semitonos como sensibles en sentido descendente. De manera que en la escala disminuida de do, el do es la tónica y punto de reposo, mientras que mib, solb, la, funcionan como puntos de reposo secundarios. Las funciones dominantes la ejercen el reb, mi, sol, sib.



En la escala disminuida el armado de acordes por terceras se enfrenta a la decisión de elegir entre tercera mayor o menor. Un mismo acorde puede tener un tercer grado mayor o menor o una quinta justa o disminuida. La complejidad crece al agregarse séptimas o novenas, esta particularidad produce en las composiciones que la utilizan una ambigüedad armónica característica. La ventaja de trabajar con esta escala es que, sin apartarse del modelo un acorde con la misma tónica puede cambiar su relación tensiva o modular a otros modos muy fácilmente. Por ejemplo con la formación triádica clásica, el acorde de tónica y los acordes de bIII, bV, VI, pueden ser mayor, menor, disminuido, mayor con la quinta disminuida y pueden tener séptima menor. También es posible combinar en un acorde el tercer grado mayor y menor, o la quinta justa y disminuida[153]. El uso de acordes por cuarta se ve restringido a la aparición de intervalos de cuarta que puedan darse entre grados de la escala. Los acordes por segunda siempre deberán incluir la segunda menor, puesto que de saltearla, se produce un intervalo de tercera.

Las modulaciones en la escala disminuida no son muchas. Por estar construida simétricamente, cualquier modulación que desplace el centro a otra tónica deberá ser explicitada a través de progresiones de acordes claras o pasaran desapercibidas. La otra modulación posible está dada por el cambio de escala. Debido a su simetría, todas las posibilidades escalísticas se comprenden en una escala que comienza en Do, y otra que comienza en Do#. Una modulación que verdaderamente cambie el material escalístico debe estar dada por el paso a la otra escala.



Las escalas sintéticas o los modos griegos, pueden ser utilizadas en combinación con otros materiales escalísticos como forma de enriquecerse o variar su interválica si esta es muy rigurosa, de

[153] LENDVAI Ernö. Op. Cit. P 50

manera que el uso de otro material permita separar texturas, secciones o realizar transiciones armónicas.

Polimodalidad – Politonalidad

En el transcurso de una obra, pueden superponerse diversos materiales escalísticos o diversas tonalidades:

> La polimodalidad implica dos o más modos diferentes con los mismos o diferentes centros tonales. Cuando el mismo modo se da simultáneamente sobre diferentes centros tonales, el pasaje es politonal y modal… Cuando se dan diferentes modos sobre diferentes centros tonales el pasaje es las dos cosas, polimodal y politonal[154].

De la misma manera que se utiliza el intercambio modal, la modulación, etc. para producir contrastes, transiciones o variaciones, también puede utilizarse la superposición de distintas escalas o distintos centros tonales. La superposición puede darse entre diferentes elementos de la textura; puede haber un acompañamiento en distinta tonalidad o modo a la melodía, puede haber un contrapunto polimodal o politonal. Asimismo el material acordal puede estar formado por distintos modos o distintos centros tonales. Las tónicas pueden coincidir sobre un mismo punto temporal o no. Esta combinación de puntos de reposo y de tensión entre los distintos elementos, se transforma en un proceso armónico complejo que implica la intervención de múltiples factores. De manera que en una obra politonal el reposo se encuentra no sobre una tónica, sino sobre varias. La antigua relación entre tónica – subdominante – dominante y sus derivados, se ve enriquecida por la relación entre las funciones de cada escala. Del grado de tensión depende el alejamiento entre las tonalidades, expresado en la diferencia de alteraciones en las escalas. En este proceso también entra en juego la enarmonia y la resolución de las voces. El máximo punto de alejamiento en la armonía politonal se da cuando hay una distancia de quinta disminuida entre las tónicas.

La polimodalidad se aplica cuando múltiples materiales coinciden sobre la misma tónica pero sus escalas difieren en organización. Este recurso puede utilizarse por estratos en la textura o diversos materiales pueden combinarse para generar un material acordal más rico. Cuando hay polimodalidad entre melodía y armonía, cada elemento sigue su curso y ambos descansan sobre la misma tónica, el proceso es bastante claro y se percibe inmediatamente la diversidad de escalas. Una melodía puede transitar por distintos modos mientras la armonía permanece en el mismo modo, como recurso para generar secciones de mayor tensión, mientras mayor sea el alejamiento entre ambos modos, mas tensión se genera. La dificultad que presenta la construcción de acordes basados en múltiples escalas, es que cuando cada nota integrante del acorde puede utilizar cualquiera de las escalas, al tener dos o más escalas, prácticamente equivale a construir acordes libremente con la escala cromática, atentando contra la permanencia del color de cada modo o de la percepción de la multiplicidad de escalas presentes.

Un recurso muy utilizado en el contrapunto, es la polimodalidad en la que cada voz sigue un modo o una sucesión de modos particulares. En esta sucesión entra en juego el espectro de

[154] PEERSICHETTI Vincent. Op. Cit. 1985. P 32

intervalos que se quieran generar entre las voces y la sensación de alejamiento entre ambas. Si superponemos una escala eólica y una dórica no habrá grandes tensiones. Mientras que si superponemos el modo locrio y lidio, la única nota en común es la tónica. Por lo que la tensión será mucho mayor. Este recurso puede ser utilizado para producir toda una gradación de tensiones y colores sumamente sutiles.

Las formaciones polimodales o politonales pueden construirse mediante la escritura en espejo o inversión aplicando a una armonía o melodía un principio similar a las operaciones del serialismo: partiendo de una nota como eje, se invierte el sentido de los intervalos, de manera que se genera una serie descendente de sonidos que producen un campo armónico nuevo, sobre un modo diferente. Cuando la inversión se construye desde la tónica, la armonía en espejo es polimodal, cuando parte desde una nota diferente a la tónica, la armonía es politonal. El eje es aquella nota que permanece común a los dos sistemas y puede ser cualquier del acorde o inclusive una nota no presente en ninguno de los dos acordes sino implícita entre ambos. El doble producido se percibe como un campo separado dentro de la composición y el resultado depende del material espejado. "El sistema completo de las escalas diatónicas es simétricamente invertible. Las escalas diatónicas en espejo aparecen en un orden inverso de gradación y color".[155] Mientras que otras escalas pueden generar materiales disímiles o producir la misma escala, como es el caso de algunas escalas sintéticas. Este recurso también puede ser utilizado con carácter melódico, Siendo el resultado armónico un derivado de la intención de aplicar el proceso al motivo o tema. En esta forma de aplicación de este proceso se invierte de manera estricta la sucesión de sonidos, también desde un eje elegido por el compositor[156].

Una forma específica de polimodalidad - politonalidad sucede cuando a una voz se le agrega otra separada por intervalos fijos. Esto produce diferencias en la organización interválica de cada una y genera un material que puede ser utilizado melódica, armónica o tímbricamente, esta polimodalidad ya se encuentra presente en el folklore americano como la superposición de terceras en modo eólico-dórico, siendo utilizada especialmente en los cancioneros de la banda occidental.

Rítmicas

Con la aparición de organizaciones contrarias a una escritura regular, divisible en compases y duraciones isorritmicas, aparecen en los compositores del siglo XX en adelante, multiplicidad de soluciones que buscan transmitir de manera clara, acentos y duraciones que son nuevos a la partitura. En las composiciones de la música contemporánea desaparece el equilibrio tradicional de las frases periódicas ajustadas a un metro: "La primera y mayor innovación estuvo dada por la gradual emancipación del ritmo y el fraseo de los dominios de la métrica estable"[157].

[155] PEERSICHETTI Vincent. Op. Cit. 1985. P 32
[156] Ibíd. P 180.
[157] STONE Kurth. *Music Notation in the Twentieth Century*. New York. Norton Company. 1980. P 82

En ciertas obras, el compás es totalmente residual[158] y las rítmicas responden a la organización libre de células, que no se basan en la utilización de patrones repetitivos. Esto es lo que sucede con la prosa musical de la escuela de Viena, donde la recurrencia y repetición son expresamente evitadas, eliminando toda funcionalidad del compás. Sin embargo, en este tipo de música, la notación es relativamente sencilla, debido a que las duraciones tradicionales siguen funcionando en una notación que omite el valor del compás y toda referencia a la métrica y acentos derivados de él[159].

Las músicas que son de ser irregulares, pero todavía se pueden agrupar en compases se dividen a su vez en dos grupos: aquellas donde la irregularidad se aplica por igual a toda la textura y aquellas donde la textura es polirritmica[160]. Si la rítmica sugiere un solo tipo de compás siempre es mejor seguirla mediante el cambio de compás. Este cambio puede tener una cierta regularidad, por ejemplo con la alternación de 6/8 y 5/8 o puede no ser regular y tener una sucesión de distintas métricas de manera libre.

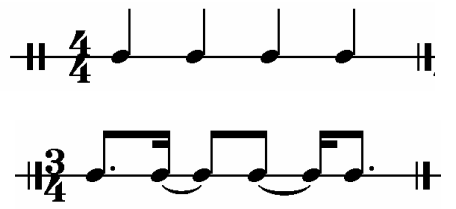
Cuando en la textura existe polirritmia, la notación se vuelve más compleja, porque implica que al menos un elemento debe escribirse en un tipo de compás diferente al que utilizaría normalmente. El compositor en este caso debe asegurarse que quede clara la acentuación y el fraseo. Una solución para la escritura de rítmicas irregulares se basa en la agrupación de plicas encadenadas, con figuras que pueden cruzar la barra de compás, cuando las rítmicas no coinciden con el pulso que lleva el compás, se marcan las acentuaciones: “La flexibilidad rítmica también puede ser lograda cambiando los acentos de su localización normal en el patrón rítmico a otro pulso o fracción de pulso, lo que da como resultado que la articulación y el fraseo no coincida con el compás”[161].

El uso de un compás diferente al de la métrica de una voz se justifica, cuando en otra voz o instrumento aparecen rítmicas que coinciden con el compás, o cuando una métrica sirve como denominador común a ambos. Para este tipo de escritura Kurt Stone aconseja encontrar una solución que distorsione lo menos posible las figuras rítmicas y que permita al intérprete reconocer la métrica sobre la que se encuentra

A pesar de acentuarse de diferente manera, las rítmicas superpuestas pueden tener la misma duración, completando un ciclo al mismo tiempo. Cuando las rítmicas no coinciden en duración se produce una superposición que genera texturas rítmicas complejas, en las que un ciclo trabaja con el compás y uno o más ciclos trabajan fuera del compás. En este tipo de formaciones polirritmicas “dos o mas frases de duración desigual pueden ser repetidas hasta el retorno de la combinación original”[162] La duración del nuevo comienzo del patrón original depende de la diferencia entre los ciclos. La polirritmia no solo genera ritmos nuevos entre las voces sino que además, debido a la superposición de alturas, produce intervalos nuevos en cada superposición de los ciclos.

[158] KÜHN Clemens. Op. Cit. 1994. P 105
[159] STONE Kurth. Op Cit. 1980. P 109
[160] Ibid. P 82
[161] DAILLIN Leon. *Techniques of Twentieth Century Music, A guide To the Materials of Musical Composition.* Dubuque. W.M.C. Brown Company Publishers. 1974. PP. 58
[162] PEERSICHETTI Vincent.Op. Cit. 1985. P 216

Los ritmos, al igual que las series pueden ser transformados mediante diversas operaciones: la aumentación y la disminución. Estos procesos ya existentes desde la música contrapuntística del siglo XV[163], son aplicados a partir de la música de Oliver Messiaen, de manera fraccional, es decir, se puede realizar una aumentación o disminución clásica de las figuras: el doble, el cuádruple, la mitad, un cuarto, etc. Y además se pueden hacer aumentaciones que impliquen números expresados en forma de fracciones donde por ejemplo a cada figura se le agrega un puntillo, o sea un medio o un cuarto o figuraciones con números fraccionales no racionales, como el tresillo. Con las disminuciones sucede lo mismo. Este procedimiento tiene la característica de descentrar las acentuaciones respecto al pulso, por lo que los ritmos producidos. Se sitúan en otro compás necesariamente. Si se realizan una disminución de ¼ de duración, un grupo de 4 negras pasa a un compás de ¾:



Al igual que en la música contrapuntística anterior, puede superponerse una figura original junto a la misma aumentada o disminuida, solo que al realizar este procedimiento fraccional se produce una polirritmia compleja, donde los pulsos no coinciden.

Aleatoriedad e improvisación

La inclusión de momentos aleatorios, indeterminados o improvisatorios es una denominación general para momentos donde interviene el elemento del azar[164]. Procesos donde el compositor utiliza algún método que incluya la intervención del azar, o indicaciones dentro de la obra que dan libertad al intérprete para elegir algún aspecto del sonido, ya sea el ritmo, las alturas, el timbre, o la elección del orden de una serie de patrones. Una obra puede utilizar aleatoriedad a lo largo de todo su desarrollo o puede alternar entre secciones obligadas y secciones aleatorias. La improvisación como espacio pautado dentro de una obra resalta la figura del intérprete y su capacidad creativa. Para la composición académica, identificada con el proceso de notación, el hecho de que la reproducción sonora no sea idéntica a lo escrito o que haya procesos que se dejen librados al momento de ejecución es, en palabras de Ulrich Dibelius:

> …contrario a todo concepto anterior de causalidad musical puesto que […] no respeta ni aquella legendaria necesidad de tener un brillante momento de inspiración, que obligaba al compositor a seguirle inmediatamente y anotar todo con absoluto rigor[165].

[163]FORNER Johannes, et al. Op. Cit. 2003. P 17
[164] DIBELIUS Ulrich. *La Música Contemporánea a partir de 1945.* Madrid. Akal. 2004. P 266
[165] Ibid. P 264
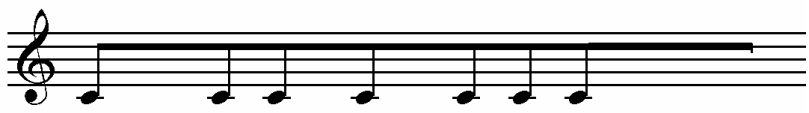
La indeterminación de ciertos aspectos en la obra tiene que ver con una nueva concepción del compositor, como alguien que abre un espacio con reglas de juego propias para que el intérprete cree en el momento. La música improvisada es aleatoria en la medida en que el compositor no sabe cual va a ser la elección del intérprete, y por lo tanto cual será el resultado sonoro final.

Dejar libres algunos de los aspectos de la partitura implica también una nueva manera de escribir, que va contra la tendencia de la notación tradicional, más bien orientada a dejar pautados todos los aspectos de una obra, de manera que al instrumentista no le queden dudas acerca de la ejecución. Para anotar diferentes tipos de improvisación o aleatoriedad de distintos parámetros, los compositores han encontrado diversas soluciones. Algunas utilizan elementos de la notación tradicional, otras se basan en formas graficas diferentes y utilizan sus propios símbolos.

Uno de los primeros niveles de indeterminación consiste en la repetición de secciones. Se da un patrón con la indicación de repetirlo, pero la cantidad de repeticiones puede estar dada, por un director o, por tiempo, por los mismos instrumentistas o por algún elemento externo. La indeterminación en las repeticiones puede servir para crear una mixtura de “elementos controlados” y “elementos azarosos”[166]. En estos casos se diferencia la barra de una barra de repetición común y se indica que o quien guía el proceso.

Cuando uno de los elementos que conforman el sonido, como la rítmica, las alturas, etc., es indeterminado o puede ser usado libremente, la sección improvisada suele colocarse en “cajas” que pueden llevar indicaciones escritas que guíen su ejecución. Las cajas pueden estar determinadas por una duración concreta en segundos o en relación al resto del material sonoro. La cantidad de indeterminación y las instrucciones de ejecución pueden ser variadas: solo la rítmica con alturas libres, una serie de alturas con libertad rítmica o pueden darse alturas sin orden para que el ejecutante elija la rítmica y el orden.[167] Estos momentos indeterminados también pueden ser circunscriptos a una duración determinada estrictamente, o en relación a otros sucesos dentro de la partitura.

A nivel rítmico la indeterminación puede ser completa, en ese caso se especifican solo las alturas, o duraciones aproximadas. Esto ultimo sucede cuando no hay duraciones metronómicas concretas, sino que se recurre a la notación grafica o proporcional. En este tipo de notación, la duración está dada por el espacio que precede a la indicación de altura. Stone aclara que este tipo de notación nunca es tan preciso como la notación tradicional, pero es ideal cuando se desea vaguedad rítmica[168] La notación proporcional marca la duración mediante el largo de los corchetes o el uso de la cabeza de la nota seguida de una línea, cuando no hay pausa entre sonidos se encadenan las plicas o se prolongan las líneas. El silencio se representa mediante un espacio en blanco que también es proporcional.



[166] STONE Kurth. Op Cit. 1980.
[167] STONE Kurth. Op Cit. 1980. Pp 154 - 157
[168] Ibid. P 137

Cuando se escribe con este sistema una partitura grupal, las notas que coinciden deben ser simultáneas. En caso contrario se sitúan antes o después de estas. La dificultad radica en la coordinación, debido a la ausencia o vaguedad del pulso. A menudo en grupos grandes, es el director o uno de los ejecutantes quien da las pautas rítmicas.

Timbres e instrumentos

Desde el manifiesto futurista de Luigi Russolo en 1913, se comienza a contemplar la utilización de nuevos sonidos, anteriormente considerados como ruidos, como manera de expresar un nuevo contexto y una nueva época histórica, en la que la maquina adquiere importancia clave para el funcionamiento de la sociedad moderna. El futurismo utiliza el ruido solo, sin intenciones de acercarse a los instrumentos tradicionales. Posteriormente, compositores derivados de esa corriente, como Edgar Varese y Henri Cowell, contemplan la utilización de ruidos integrada a la práctica instrumental tradicional, regida por los conceptos de altura, intensidad, duración, ataque. Una de las opciones que encuentran es la producción de sonidos no tradicionales en el instrumento: "Los futuristas creían en reproducir los sonidos literalmente, yo creo en la metamorfosis de los sonidos dentro de la música"[169]. Es Varese uno de los primeros en experimentar con la introducción de ruidos producidos por instrumentos quien en 1936 escribe *Density 21,5* para flauta sola. Esta obra muestra su preocupación por "extender los márgenes sonoros del instrumento, incluyendo un rango extendido del instrumento, extremo contrastes dinámicos y el uso de efectos percusivos"[170]. A partir de obras similares, se manifiesta la preocupación por ampliar los límites del sonido considerando utilizable y lograr integrar las nuevas sonoridades junto a los viejos sonidos de manera orgánica, La forma idónea para probar esas nuevas sonoridades instrumentales es la obra solista, que permite explorar un abanico de posibilidades tímbricas a la vez que mantener el control sobre el aspecto compositivo. Estas composiciones son las primeras en considerar al sonido dentro de la composición como un elemento de importancia y abren el campo para otros compositores para quienes el timbre será el principal elemento de su obra.

A partir de 1960 con la aparición de compositores como Gyorgy Ligeti, Luciano Berio, Karlehiz Stockhausen y Kristoff Pendereky, nace un tipo de composición que da un vuelco respecto a la música basada en el serialismo, el cual venia dominando la escena musical. Este tipo de música se denomina *Klangkomposition*[171]*.* Basada en el manejo de la sonoridad, la klangkomposition deja de considerar al timbre como algo secundario respecto a los materiales armónico-melódicos. En 1962 Stockhausen explicaba al respecto:
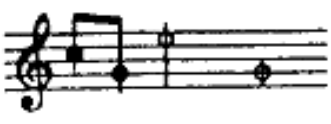
[169]VARESE Edgar en ANTOKOLETZ Elliot, *Twentieth-Century Music*. (New Jersey: Prentice-Hall, 1992). p 337.
[170] STRATTA GARIAZZO Mariana. *Argentine Music for Flute with the Employment of Extended Techniques: An Analysis of Selected Works by Eduardo Bértola and Marcelo Toledo.* University of Texas. Texas 2005. P 33
[171] DIBELIUS Ulrich. *La Música Contemporánea a partir de 1945.* Ediciones Akal. Madrid 2004. P 326

> La composición única e inconfundible basada en las cualidades del material sonoro, en mi opinión es en nuestra época tan importante como en su día lo fuera la selección de temas, motivos o esquemas formales, puesto que la composición basada en los timbres y sonoridades ha dejado de ser una manera de colorear una estructura musical para convertirse en un procedimiento con el mismo valor que los demás desde el principio[172].

Las exigencias de estos nuevos compositores era que el aspecto tímbrico del sonido, o mas bien el sonido en si, fuese considerado como integrante inseparable de otros valores que antes el serialismo había jerarquizado por sobre el timbre. Mientras que en todas las músicas anteriores un análisis de estos parámetros permitía conocer en gran medida una obra, a partir de aquí el elemento tímbrico, que además no es cuantificable en una serie, forma parte del principio de la composición. Se aspira a una música basada en la pura sonoridad, sin forma, solo moviéndose internamente. Este tipo de composición da un vuelco, en el sentido que destruye la visión de los serialistas, donde de una pequeña célula u ordenamiento del material a nivel micro derivaba toda una obra como algo matemático y objetivo. En la composición por timbres el sonido como elemento primario es el resultado de un timbre o suma de timbres, por lo que ya es un ente complejo desde su creación. La composición va desde fuera hacia dentro y es resultado de la experimentación con instrumentos occidentales y no occidentales, en la búsqueda de nuevas sonoridades y la utilización de elementos no convencionales como instrumentos. Con el tiempo esta experimentación llega a borrar la frontera sonido- ruido y en compositores como John Cage, esta frontera termina por desaparecer en sonoridades que conducen a un juego gratuito[173] en los que ya no cuenta ninguno de los valores de las músicas anteriores y ni siquiera se reconoce el más leve parentesco con la música neoclásica europea. Se presenta al sonido como un fenómeno que ya no se mensura ni se ordena sino que se da. Un irracionalismo radical en oposición al racionalismo prevaleciente de las músicas seriales.

La experimentación sonora en las distintas corrientes que surgieron en el siglo XX, dio origen a las *técnicas extendidas,* La búsqueda en la manera de emitir nuevos sonidos con los instrumentos tradicionales. Este tipo de experimentación tuvo como resultado el romper con la composición altamente racional y objetiva del serialismo y entrar en el terreno de la experimentación particular, donde el instrumentista estaba directamente implicado en las pruebas de nuevas sonoridades[174]. Como sucedió con otros aspectos del sonido, ligada a la aparición de nuevas sonoridades surgieron nuevas notaciones que buscaron indicar al instrumentista las técnicas que permiten producir estos sonidos no convencionales.

La flauta traversa, al igual que muchos de los instrumentos de viento es sumamente versátil para la producción de sonidos no tradicionales. El uso del sonido de aire, o sonido *eólico*, se grafica comúnmente cambiando las cabezas de las notas. Kurt Stone lo anota de la siguiente manera[175]:



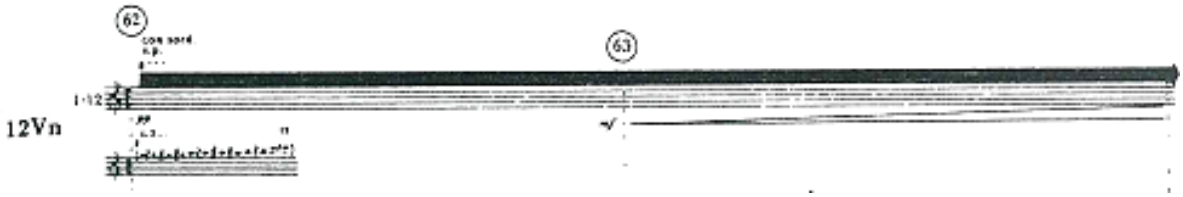
[172] STOCKHAUSEN Karlehiz en DIBELIUS Ulrich. *La Música Contemporánea a partir de 1945.* Madrid. Akal. 2004. P 326
[173] FUBINI Op cit. 1999. P 470
[174] DIBELIUS Ulrich. Op. Cit. 2004. P 327
[175] STONE Kurth. Op cit. 1980. P 187

El sonido buscado aquí consta de “mas nota que aire”, todavía está presente la nota como una frecuencia deformada pero reconocible, mientras que en otros casos donde se busque mas aire que nota, se utilizan las mismas figuras sobre una línea de percusión sobre el pentagrama o directamente suplantando este. La utilización de efectos percusivos con las llaves del instrumento se indica con cruces en las cabezas de las notas[176].



La altura sobre la que se anota indica que se debe producir el efecto golpeando la llave que produce la misma nota. Si la altura es indeterminada se escribe sobre una línea de percusión[177].

En los instrumentos de cuerda frotada, se utilizan algunos efectos ya presentes en las obras de Anton Webern pero con intenciones totalmente diferentes. En 1960 Penderecki escribe *Trenody For The Victims Of Hiroshima*. Para veinticuatro violines, diez violas, diez violoncellos y ocho contrabajos. La obra comienza con el glissando de un cluster masivo formado por cuartos de tono, para escribir notaciones proporcionales de clúster microtonales, Penderecki dibuja una barra negra que cruza el compás[178].



Los modos de ejecución indicados son[179]:

- s.p - sull ponticello
- s.t - sull tasto
- c.l. – col legno
- l. batt – col legno battuto



Golpear con la mano el cuerpo del instrumento



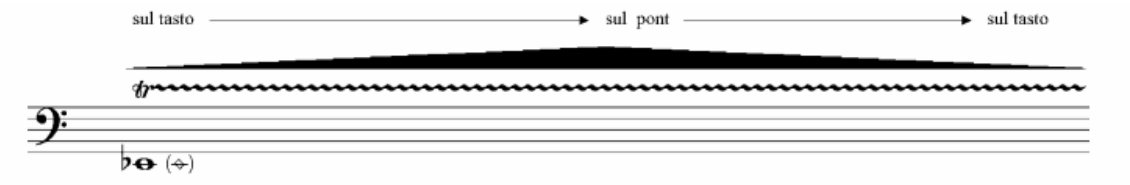
Arpegio sobre las cuerdas detrás del puente.

[176] STONE Kurth. Ob cit. 1980. P 192
[177] Ibid. P 188
[178] PENDERECKI Krzysztof. *Threnody for the Victims of Hiroshima.* 1960. P 18
[179] STONE Kurth. Ob Cit. 1980. P 60

La obra de Penderecki se sitúa ya no en la experimentación particular de sonoridades, sino que integra las técnicas extendidas a una gran masa orquestal. El uso de cuartos de tono no forma parte de una búsqueda armónica sino que es parte de la sonoridad integral de la obra. En esta etapa se logra, la pretensión de Varese de integrar los ruidos a la música.

A pesar de que posteriormente los mismos compositores que crearon esta tendencia abandonaron la postura original de la Klangkomposition, el dominio de estas técnicas persistió como resultado de haberse enfrentado a la "sonoridad desnuda"[180] y derivó, en otros compositores, en un manejo refinado de los timbres. El compositor Gérard Grisey comenzó la escuela denominada espectral, que muy relacionada a la electroacústica, explora las micro transformaciones internas del sonido[181]. En esta música la construcción tímbrica se realiza de una manera que Grisey denomina como *Liminal*: "un espacio sonoro fluctuante, de transición, con identidad indefinida"[182]. Los timbres ya no son mas entes sonoros inmóviles como sucedía en la klangkomposition, sino que son "organismos vivos" en palabras de Grisey, que se transforman constantemente. Las técnicas extendidas que utiliza esta corriente se basan en el cambio gradual y en la suma de timbres. Makis Solomos define esta música que cambia su centro de atención del timbre a transcurso del timbre: "lo esencial es, de ahora en más, la noción de proceso (de inestabilidad permanente, si se prefiere)"[183]. Con la transformación del objeto sonoro en proceso sonoro, la notación cambia para poder indicar el desarrollo del timbre en el tiempo. Kaija Saariaho, una compositora influenciada por la búsqueda espectral, realiza composiciones donde los instrumentos acústicos emiten sonoridades que paulatinamente cambian de color. En el siguiente ejemplo el violoncello alterna entre una nota pisada y un armónico mientras el arco realiza un desplazamiento desde sul tasto a sul ponticello, como resultado se produce un sonido complejo, que se mueve sin modificar ni altura ni rítmica.

184



En sus obras los mismos recursos para las cuerdas que era utilizado por los compositores de 1960 son ahora utilizados de manera gradual y combinada[185] en la obtención de timbres siempre cambiantes. En palabras de Grisey los sonidos "viven como células con un nacimiento, una vida y una muerte, y tienden a una transformación continua de su energía. Los sonidos inmóviles no

[180] DIBELIUS Ulrich. Ob Cit. 2004. P 331
[181] SOLOMOS Makis. "La identidad Del Sonido, Apuntes Cruzados Sobre Jonathan Harvey y Gérard grises". Centro Georges-Pompidou. Revista Resonancia Nº 13, marzo de 1998. 1998. P 1
[182] Ibíd. P 3
[183] Ibíd. P 4
[184] SAARIAHO Kaija. *Du cristal…à la fumée, diptyque pour orchestre,* 1989-1990. En Grégoire Lorieux. "Une analyse d'Amers de Kaija Saariaho".
[185] LOREIUX Gregory. "Une analyse d'Amers de Kaija Saariaho". Revue DEMéter, novembre 2004, Université de Lille-3, disponible vía Univ.-lille3.fr/revues/demeter/analyse/lorieux.pdf. Consultado el 27 – 07- 11

existen"[186]. La nueva consideración sobre los sonidos, implica también una nueva sintaxis en las obras, que se aleja tanto del pensamiento de tensión – distensión de la música tonal como de la prosa musical del expresionismo. Una nueva búsqueda que se centra en una intención por utilizar los las características del sonido como el elemento más característico de la música.

A Modo de Cierre

La vastedad de recursos que la música académica contemporánea produjo a partir del siglo XX, es un elemento que los compositores de la vanguardia situada tienen a su disposición, y es a su vez lo que los hace recorrer ese sonido de frontera entre lo académico y lo popular. Las influencias que toman los músicos provenientes de la vanguardia del tango, de la música de Raíz folklórica, de la música andina, para renovar y desterritorializar el género del que participan, proviene en gran parte de las músicas europeas, pero enfrentada a las particularidades del género, produce todo tipo de tensiones. Estas músicas que, como dice Aharonian[187], tienen pretensiones de universalidad son el elemento que sirve de herramienta a los creadores que adoptan nuevos recursos para suplantar los viejos recursos basados en parte, en la música tonal europea.

La en la música europea a partir del siglo XX estuvo infñuenciada por un profundo cambio filosófico, los nuevos sonidos tienen su equivalente en nuevas visiones dentro del arte en general, cuando estos nuevos sonidos aparecen en la música latinoamericana producen un cambio no solo en el aspecto técnico, sino que traen aparejados el replanteo de cómo recibir adaptar u oponerse a las técnicas extranjeras, como modos concretos de un pensamiento frente al cual también se debe decidir. Grupos latinoamericanos como el *movimiento Antropófago* se plantearon la manera de "digerir" las influencias llegadas desde las potencias para usarlas como método de resistencia. En 1937 Oswald De Andrade escribía en el *Manifiesto Antropófago*: "Las migraciones. La fuga de los estados tediosos. Contra las esclerosis urbanas. Contra los conservatorios y el tedio especulativo[188]„. Mientras que en Europa la vanguardia significó el intento de resolver la crisis que se produjo con el final del romanticismo y la primera guerra mundial[189], en América Latina la vanguardia toma el matiz de reflexión o critica frente al mundo occidental y al mundo propio cruzado por una historia. La renovación no queda solo en la consecución de un sistema que abarque la totalidad del proceso creativo, sino que hay una intención de romper el "tedio especulativo" y no quedar en el tratamiento totalitario del sonido en base a un pensamiento prestado. El alejamiento de un sistema central e indiscutible, también hace volver la vista atrás a los compositores americanos en un esfuerzo por encontrar la forma de comprender y escribir todos los sonidos de la música americana precolombina, que el sistema europeo había dejado a un lado o había intentado normalizar, haciéndolos coincidir

[186] ARANA RODRIGUEZ Bienvenido. "El Pensamiento Científico de Gerard Grisey a Través de Prologue Por Alto Seul (Et Resonateurs)". Paris 2008. Université Paris VIII. P 3
[187] AHARONIÁN, Coriún. Op. Cit 2005. p 76
[188] DE ANDRADE Oswald. "Manifiesto Antropófago" *en Revista De Antropofagia año I, numero I.* Sao Paulo, Brasil. P 1
[189] FUBINI Enrico. Op. Cit. 1999.

con sus propios paradigmas. No es casualidad que en un punto del manifiesto antropófago se repita siete veces la palabra derrotero. El derrotero es un camino y una búsqueda, que no se somete sin criterio a un sistema traído desde afuera sino que elige sus propios errores. Cuando la música occidental pierde las premisas que la anclaban a un modo cultural y a un orden eterno en la creación del arte, se produce una crisis que hace ver a los creadores latinoamericanos lo relativo de los valores adoptados y la posibilidad de encontrar en la búsqueda una identidad propia que acepte como equivalentes las culturas que atraviesan y el mestizaje del que participa.

Capitulo III: Análisis de las obras

Introducción

El análisis de las obras está basado en tres ejes:

Un análisis semiótico musical, según la vertiente de Mariela Güembé sobre el trabajo de Eero Tarasti, que identifica el uso de iconos o *topos* musicales pertenecientes a la música latinoamericana, mediante un proceso de "Semiosis extroversiva":

> Es el análisis de conexiones externas. A este ambiente pertenece el *universo de tópicos*, es decir todas aquellas referencias musicales que en una obra remiten a elementos externos, como el estilo, el carácter (y nosotros agregamos: los iconos identitarios)[190].

Los iconos, como los elementos fácilmente identificables que comunican una pertenencia, son analizados desde un aspecto subjetivo, lo que siempre implica un ejercicio interpretativo[191], relacionado al reconocimiento de las ideas generadoras de la composición. La referencialidad de estos puede variar de acuerdo a cada oyente, aquí se mencionan todos aquellos que fueron introducidos conscientemente como elementos de peso dentro de la obra por el compositor.

Un análisis de las técnicas de la música contemporánea previamente tratadas en el capitulo II, mencionando la utilización de todos aquellos recursos y lenguajes de la música académica a partir del siglo XX, que pasan aquí a través del filtro de la música latinoamericana.

Un análisis de la estructura armónico-melódica de la obra, utilizando el concepto de estructura y prolongación, que diferencia entre sonoridades estructurales, como unidades que centrales dentro de la composición, extendidas y conectadas a través de sonoridades de prolongación. Mediante este análisis se revela "un armazón estructural que indica la dirección básica de las composiciones"[192]. A través de abstracciones de las formaciones acordales referenciales de cada sección, puede observarse el movimiento y la dirección de una obra. Este tipo de análisis, ideado por Henrich Shenker exclusivamente para la música tonal, es luego expandido a las composiciones post tonales por teóricos como Travis, Straus y Forte. Quienes buscaron su aplicación en armonías que no necesariamente hacen referencia a las clásicas funciones tonales. Según Travis "no hay razón por la cual […] cualquier combinación concebible de tonos, apropiada para el propósito artístico del compositor no se pueda volver la sonoridad tónica de una música tonal"[193]. La ampliación del concepto de tonalidad permite la utilización de herramientas de análisis que se puedan enfrentar a las más diversas técnicas compositivas, comprendiendo la estructura subyacente que da origen a procesos de "centricidad"[194] y dirección. Es especialmente importante a este trabajo la concepción de Allen Forte sobre el análisis shenkeriano, que Huff explica en su tesis:

[190] GUEMBE, Mariela. Op. Cit. 2007. P 165
[191] Ibíd. P 173
[192] SALZER Eric, *Audición Estructural, Coherencia tonal en la música*. Barcelona. Labor. 1995. p 43
[193] TRAVIS, Roy. "Towards a New Concept of Tonality?" En: *Journal of Music Theory.* 1959
[194] PERLE, George. Op Cit. 1990. P 30.

> Los esquemas analíticos de Forte son de una naturaleza cuasi-shenkeriana […], pero cada análisis esta basado en los materiales individuales de la serie. Presentando la relación tónica-dominante como una de las posibles construcciones funcionales, basadas en intervalos particulares (la quinta perfecta) Forte deja espacio suficiente para interpretar diferentes patrones musicales como formas estructurales[195]

La combinación de estos tres aspectos, integra la identificación de los elementos identitarios, que sitúan a esta música en un lugar específico, junto al análisis de la aplicación de técnicas contemporáneas, que la ubican en un momento histórico específico. Todo dentro de una estructura básica que permite observar la dirección general de la obra.

Fragmentos andinos

La idea de la cual parte esta serie de tres obras, es que la música andina, y en definitiva, la mayor parte de la música aborigen es irrecuperable. La gigantesca transformación a la que se enfrentan tanto las culturas americanas como las culturas europeas después de 1492, hacen imposible cualquier especulación acerca de cómo sonaba la música precolombina. Es por eso que toda música basada en elementos precolombinos se debe también a esa ausencia. Ausencia de poblaciones diezmadas, de personas sometidas y de grandes tradiciones culturales eliminadas. De las cuales, solo llegan a nosotros, en forma de mestizaje, algunos elementos, giros, o como los menciona Güembé: *Topos*. La denominación *Fragmentos* es una referencia a la incapacidad de componer algo entero, algo con pretensiones de completud frente a tantos interrogantes que plantean las ausencias en las culturas precolombinas. *Fragmentos* es también la aceptación del mestizaje como un resultado ineludible que conformó el presente. No es música con pretensiones de un pasado puro al cual recurrir, sino que es una obra cruzada por las múltiples influencias descriptas, con la mira puesta especialmente en las características de la música andina. *Fragmentos* también se refiere a la experiencia de escuchar partes de una práctica cotidiana presente al norte de Argentina y sur de Bolivia. Allí la música andina es simplemente música y muchos de los recursos utilizados en esta obra son, más que técnicas extendidas o vanguardia situada, una forma de celebrar, que parte del terreno de lo emotivo y lo ritual e ignora las convenciones académicas en pos de una búsqueda a la vez que afirmación de la identidad.

Las obras, sin ser descriptivas de la manera que lo es un poema sinfónico, se refieren a una óptica propia del autor, donde se trazan los caminos posibles del derrotero de las manifestaciones americanas, que surgen de impresiones y experiencias.

La obra esta compuesta para Flauta, quena, mohoceño, vibrafón, piano, violín, violoncello y un set de percusión integrado por dos timbales, caja chayera y platillo. Se encuentra estructurada en tres fragmentos independientes entre si: U*crónico, Danza Para El Último Dios* y *Supervivencias.* Cada

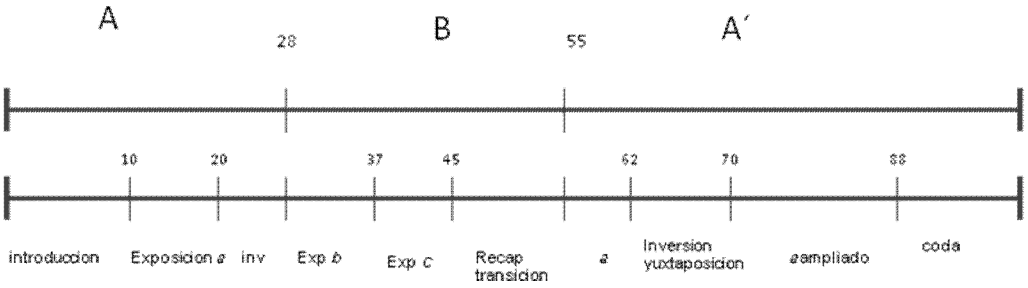
[195] HUFF, David. "Prolongation in Post – tonal Music: A survey of Analytical Techniques and Theoitical Concepts with an Analysis of Alban Berg´s OP: 2, N° 4, Warm Die Lüfte". Texas. University of Texas. Master of Music (Music Theory), Texas. diciembre 2010

una de ellas parte de una idea compositiva diferente, relacionada al cruce de mundos producido en la cultura andina.

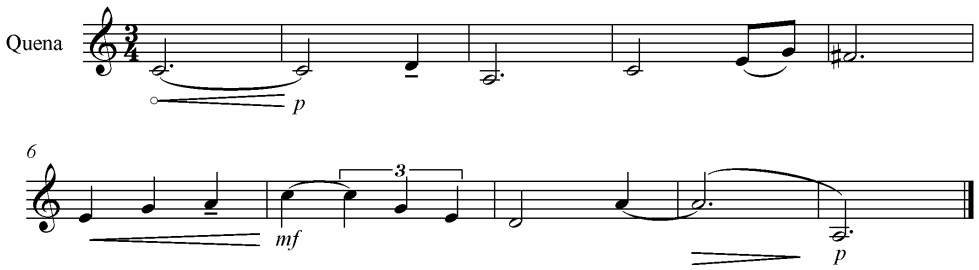
Ucrónico

Ucrónico significa sin–tiempo. Esto quiere decir un tiempo anterior, un tiempo que no fue. Lejos de cualquier especulación teórica, no es posible saber que camino hubiese seguido la música americana sin el hecho de la conquista europea. Esta composición no plantea dar una respuesta a ese interrogante, sino que más bien, busca hacer la pregunta y con ella un interrogante mayor acerca de la historia propia de las culturas precolombinas.

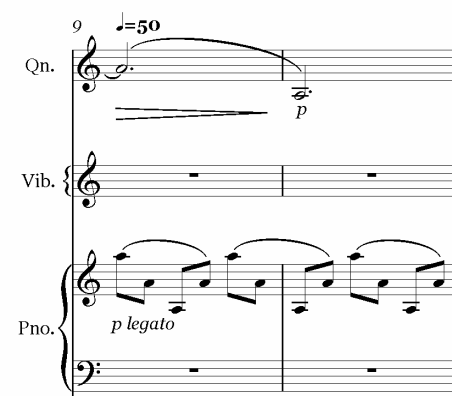
Esquema de la estructura formal:



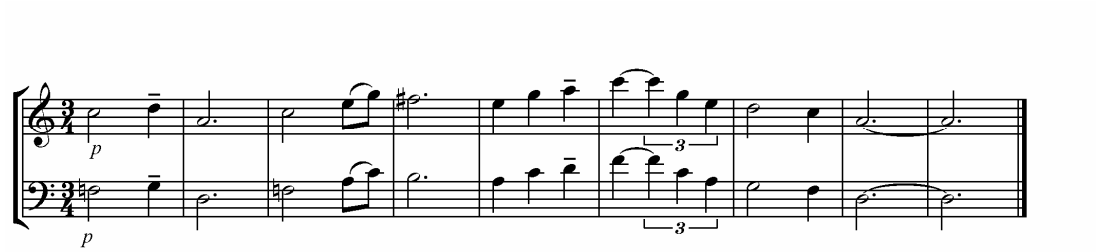
La sección A comienza con una introducción en la que se expone el tema (*a)* en quena sola. En esta melodía se renunció específicamente a un modo pentatónico puro, con la intención de tratar con el material en su calidad de mestizo y utilizar el agregado de grados pertenecientes a la música actual de los Andes, como un material en conflicto y con capacidad de interactuar dentro del pentatonismo. El fa# presente en la melodía, es un *topos* de la música andina, que funciona como referencia en una situación casi paradójica, el único elemento de la melodía que no pertenece realmente al sistema pentatónico andino.



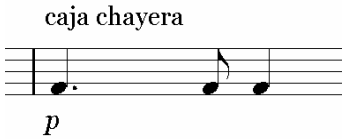
La entrada del piano en el compás 9 repite en ostinato la tónica en salto de octava, como la primera forma de deslizarse fuera de la monodia. El cruce entre compases de 3/4 presentes en la quena y compases de 2/4 en el piano, se basa en el común intercambio de compases de carnavalito y huayno, aquí tratado como yuxtaposición.



La entrada del violoncello y el violín en quintas repite el tema *a*, presentando el próximo intervalo fuerte dentro de la obra. Es un *topos* referido al sonido de las tarkas, que por su construcción tienen una fuerte presencia de este intervalo entre sus armónicos. La superposición de quintas produce una polimodalidad entre La dórico en violín y La eólico en violoncello.



En el compás 18 se produce la entrada de la caja chayera ejecutando un ritmo característico de la baguala. Este es un *topos* que se encontrará a lo largo de los tres *Fragmentos*, a esto se le suma el timbre de un instrumento tradicional.

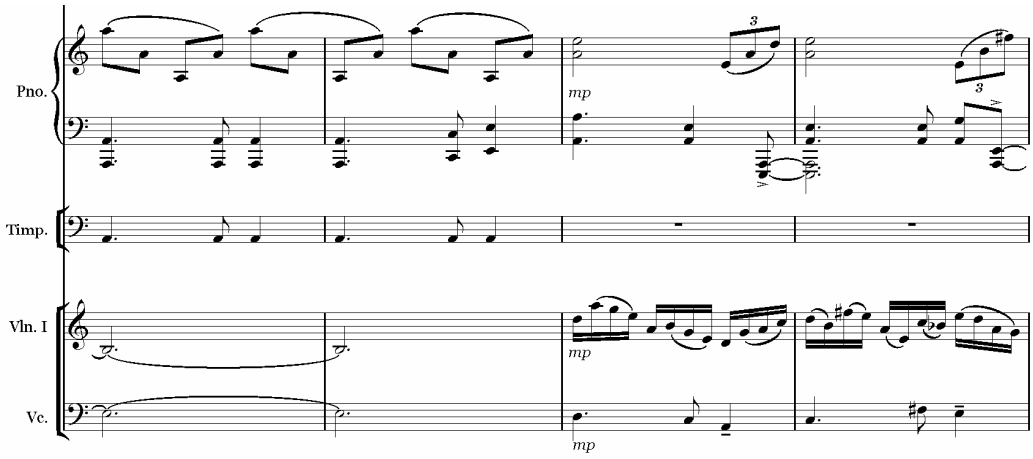


La presencia del bajo en mi, construye verticalmente un campo de tónica formado entre piano, violín y violoncello como la – re – mi. Este es un acorde por cuartas que también está presente de manera horizontal, en las primeras notas que ejecuta la quena al comienzo. Si bien en el transcurso de esta sección se encuentran otras interválicas en tiempos fuertes, sólo a esta se le da especial énfasis en la sintáctica, resaltando estas notas como el eje tónico al que se remite la obra.
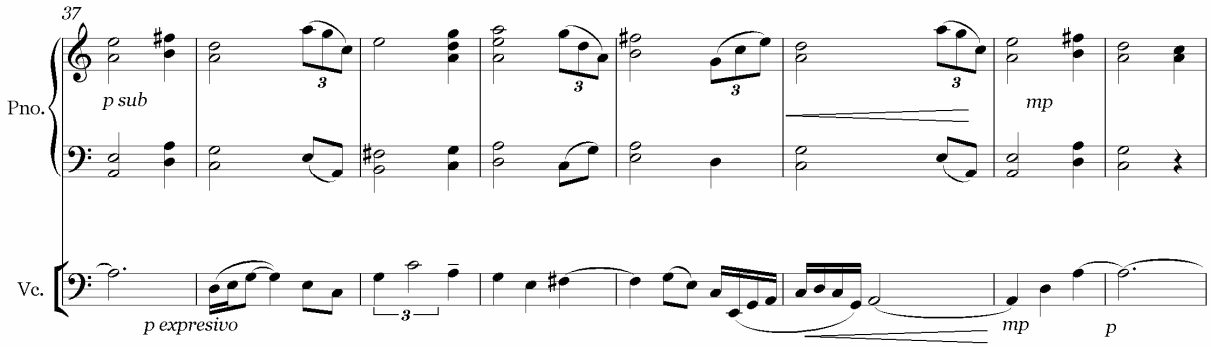
En el compás 20, el tema *a*, ejecutado en las cuerdas, pasa por un procedimiento de inversión a partir del eje de do. Esto funciona como un alejamiento ocasional del eje tónico, en un proceso politonal, la ultima aparición del tema se realiza en un proceso de mayor tensión que resuelve en el compás 25 donde la melodía retoma el eje tónico.

En el compás 27 se produce una articulación en la estructura. La quena anticipa el ataque de la sección B y el piano cambia la curva de las octavas como formula de cierre de la primera sección. La permanencia de parte de los elementos de la textura que forma el acompañamiento, le da continuidad a las dos secciones frente al cambio en el aspecto motívico – armónico.
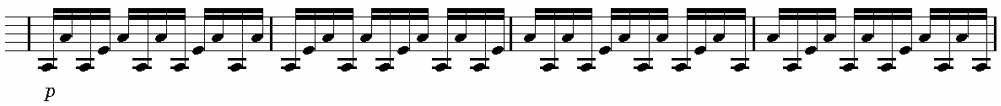
La sección B comienza en el compás 28 con la exposición del segundo tema (*b*). A pesar de la permanencia de la tónica en el piano, la modificación que introducen las cuerdas hace que el eje tónico se mueva a mi –la - si, adquiriendo un carácter más tenso. Una vez expuesto el tema *b* se utiliza una repetición de sus últimos tres compases, en un proceso de transición dinámica y textural. La superposición de corchea y tresillo de corcheas en piano es un *topos* de referencia a la birritmia característica del cancionero occidental



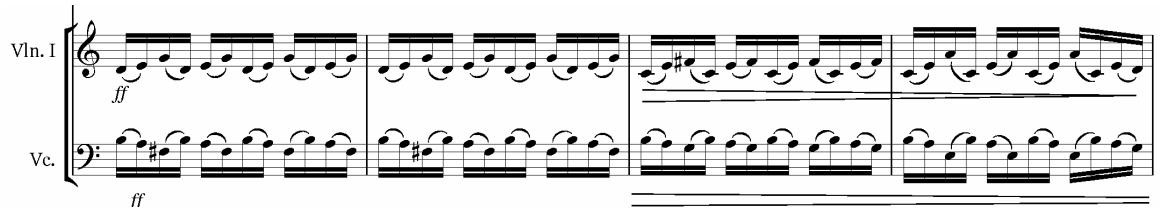
Luego de la transición hecha por el violín, el violoncello ejecuta una melodía, que lleva su estructura al máximo punto de alejamiento de los materiales del principio. Se pueden reconocer en ella giros y rítmicas de las melodías *a* y *b*, pero mayormente modificadas. En el acompañamiento de piano hay una fuerte presencia del sexto grado propio de la escala dórica, lo que implica un oscurecimiento de la pentatonia, como un signo más del alejamiento del eje tónico de la primera sección.
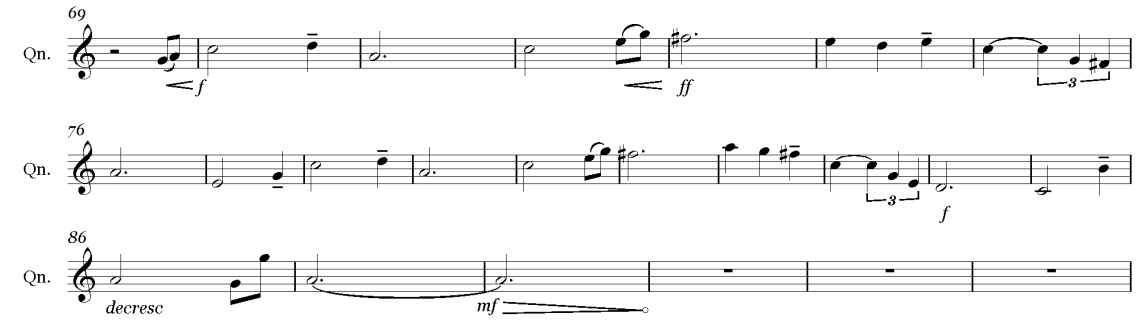


En los compases 43 y 44, piano y violoncello finalizan la sección en un punto de marcado reposo rítmico, se introducen las cuerdas en nota tenida nuevamente y aparece el eje mi – la - do, como una variación tensiva de mi – la - si. En el compás 45 se produce una ampliación del tema *a* en un proceso de transición, que a su vez presenta nuevos materiales en la textura. El vibrafón introduce una nueva célula construida rítmicamente como la suma de 2 + 3 semicorcheas, que luego será un elemento de peso para variar la textura. B cierra en un proceso de crecimiento dinámico violento.



En la vuelta a A´ la melodía se recapitula con un importante refuerzo de la textura y el eje tónico original de la – re – mi, se ve ampliado por la inclusión de bordaduras, notas de paso y notas libres en las cuerdas, que dan movimiento a la textura a la vez que debilitan su centricidad.



Toda la textura llega a una punto de máxima tensión en el *fortísimo* del compás 58, donde *a*, en triple octava ejecuta el significativo fa#. A partir de aquí la tensión va decayendo, cambia la interválica de las cuerdas y en el compás 62 hay 8 compases de yuxtaposición de dos materiales. Los puntos de tensión anteriores de la obra, a los que se llegaba a través de un proceso de ampliación armónica, son tomados por asalto en dinámica *Piano*. Se produce un momento de extrañeza, que condensa el máximo de diferencia de los materiales originales tomando un respiro de la fuerza del tema principal dentro de A. La sección que comienza a partir del compás 70 se presenta dos veces el tema *a*, la segunda vez cambia la curva melódica, tocando la nota la, como punto mas alto de la obra.



Luego de llegar a un punto de explotación máxima de los recursos, se produce en el compás 86 un *decrescendo* que culmina en el compás 88, con el inicio de una coda que toma el *topos* de la birritmia y lo despliega en ostinatos que funcionan en diversos niveles texturales.



En la estructura de esta obra se expone una melodía en A, sobre un eje tónico de la- re- mi, con fuerte presencia de la escala pentatónica, que se ve enriquecida y ampliada con elementos que surgen en la exposición de B, cuyo eje es mi – la – si, que funciona como una especie de dominante para la primera sección. La vuelta de A es modificada a nivel textural, con la aplicación de rítmicas y ostinatos presentes en la sección B. La creación de la coda también se basa en elementos tomados de la segunda sección.

Danza Para el último dios

En esta composición, hay una referencia al mundo religioso aborigen y al elemento de la danza como parte de este mundo. Las culturas precolombinas identificaban música y danza dentro de una misma manifestación ritual. Hoy la música de raíz folklórica hace de la danza uno de sus fenómenos principales. La danza es aquello que ordena la forma y que determina el aspecto rítmico, alude a los cuerpos y su fuerza volitiva. En un mundo como el aborigen, donde la danza era una manifestación de la religión, la concepción de dios era sumamente diferente a la que luego trajeron los españoles. El título original de la obra se encuentra inspirado en un pensamiento del libro *Acerca Del Evento* de Martin Heidegger:

> El último dios tiene su más singular singularidad y está fuera de esa determinación compensadora, que los títulos “mono-teísmo”, “pan-teísmo” y “a-teísmo” mientan. “monoteísmo” y toda especia de “teísmo” se dan recién desde la “apologética” judeo-cristiana” que tiene a la “metafísica” como presupuesto pensante. Con la muerte de este dios caen todos los teísmos. La pluralidad de dioses no está subordinada a

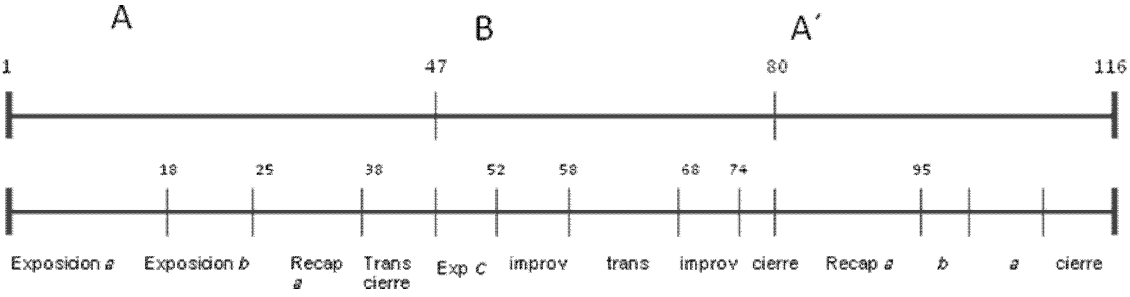
> número alguno sino a la riqueza interna de los fundamentos y abismos en el sitio instantáneo del resplandecer y de ocultamiento de la seña del último dios[196].

Danza Para el Ultimo Dios nace de una reflexión acerca de la destrucción de la cosmovisión de las culturas aborígenes en pos de la instauración de una visión lineal del tiempo y la muerte de dios.

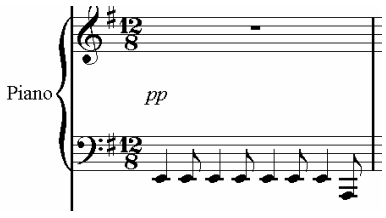
Esta composición parte de la exploración de las posibilidades rítmico-armónicas de una tropa de sikus. Debido a que el sikus se ejecuta entre dos instrumentistas, donde cada instrumento se ordena por dos filas en sucesión de terceras, los acordes que se pueden formar en bloque presentan ciertas particularidades, que surgen de la exploración del instrumento particular así como de la tropa como conjunto. La interválica presente, especialmente en el piano, deriva de acordes que se pueden ejecutar con cuatro sikuris. Este recurso armónico surge de la ejecución de fragmentos de esta obra con los instrumentos mismos. En algunos casos cuando se realizó la trascripción a piano, se han transpuesto a la octava acordes por cuestiones de sonoridad.

La rítmica de la composición esta basada en un fraseo que no se ajusta a un compás fijo, sino que es el resultado de una búsqueda rítmico-melódica en un tipo de instrumento que exige gran capacidad pulmonar. La métrica se configura en pies irregulares, que en su mayoría son un ciclo de 6 + 4 corcheas, con algunas excepciones, donde el final de frase alarga una o dos corcheas. El silencio presente en las voces, y a la vez oculto por la heterofonía constante, surge especialmente de la respiración como algo fundamental en la ejecución.

Estructura formal de la obra:
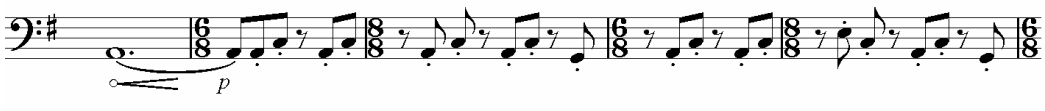


El comienzo de A tiene una pequeña introducción con un *topos* de referencia a las danzas del cancionero occidental. En secciones especificas de cuecas, gatos y chacarera, se percuten palmas con esta rítmica.

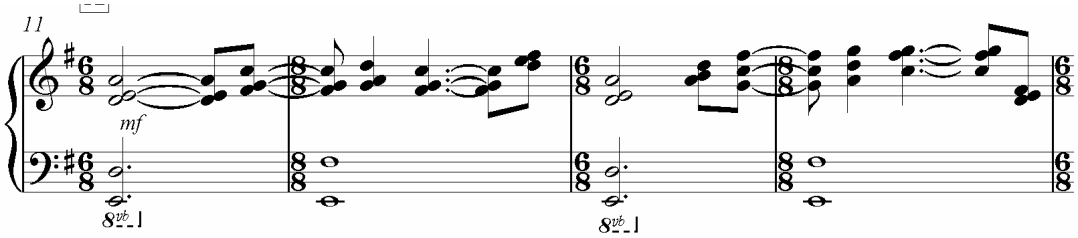


[196] HEIDEGGER MARTIN. *Aportes A La Filosofía, Acerca Del Evento*. Editorial Biblos. Buenos Aires. 2005. P 329-330

En el compás 3 se expone el tema *a*, cuya rítmica e intervalos se utilizarán para configurar parte del material armónico sobre el que se ejecuta el segundo tema de la sección.
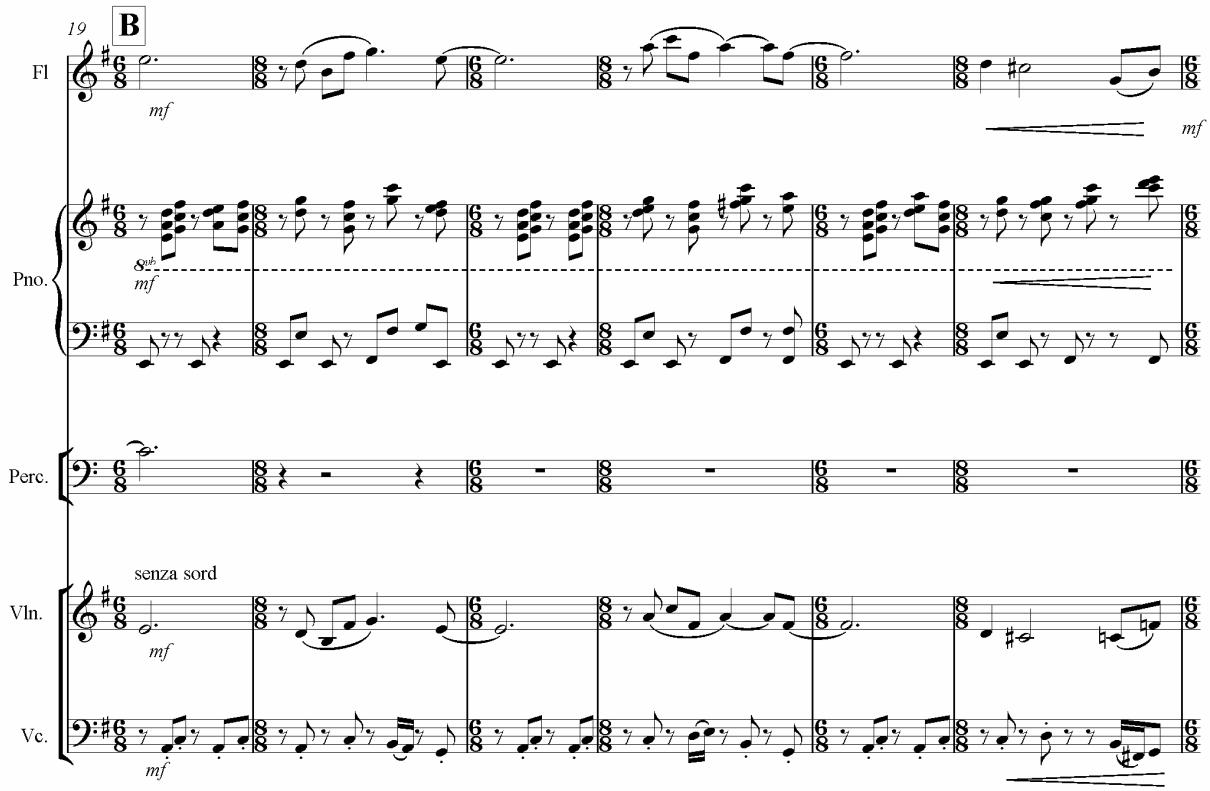


En compás 11, cambia la textura de acompañamiento y se introducen transposiciones diatónicas del eje mi, re, la de la sección A de *Ucronico*.
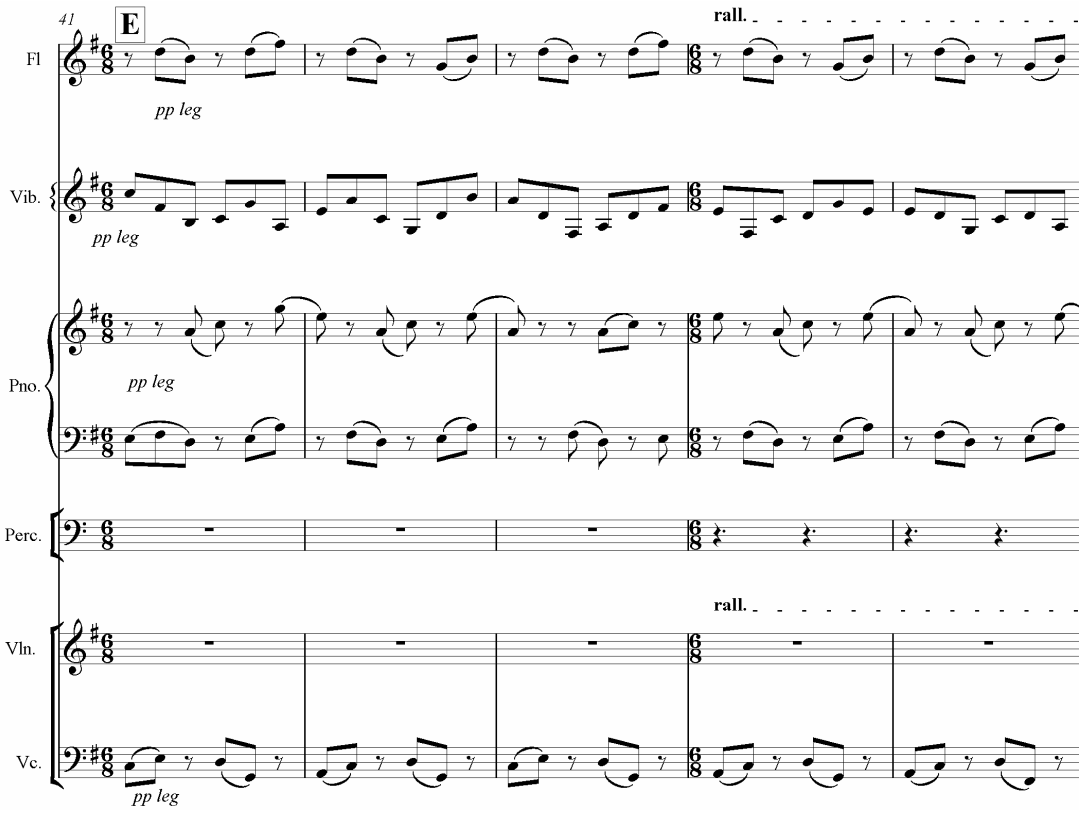


En el compás 19 el tema *a* se transforma en material armónico que ejecuta el piano. Este material deriva del uso de dos sikus de diferentes registros, por lo que en ocasiones una de las voces desaparece en el entramado armónico-melódico, la estructura rítmica varia agregando bajos en los silencios. Se produce un rápido cambio de acordes pero siempre sobre una tónica en el bajo, que le da unidad al movimiento armónico y con un sentido melódico derivado del tema.
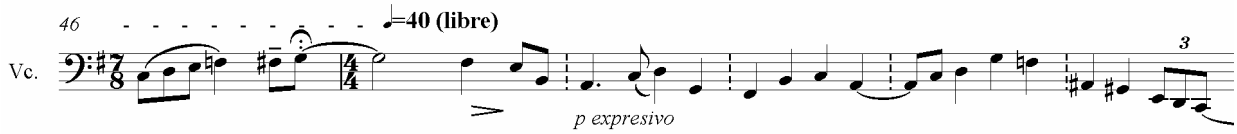
la melodia que se expone en el compás 19 *(b*), en quena y violín, contrasta con el material utilizado hasta este momento, funcionando como una segunda parte dentro de la sección A.
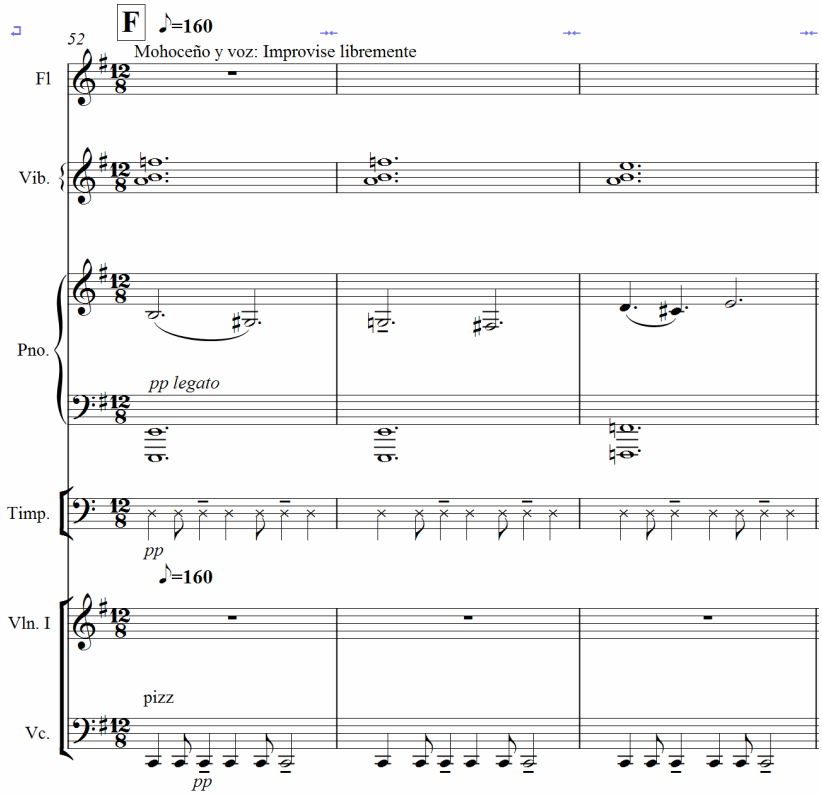


La reaparición del tema *a* en primer plano, es una recapitulación dentro de A que precede a un proceso de desintegración de la textura. A partir del compás 41 los acordes en bloque ceden ante un desarrollo en arpegios superpuestos. Este proceso se basa sobre la misma motívica que se venía dando en el manejo de voces anterior. Un *rall* marca el final de la primera parte de la obra.



El solo de violoncello que comienza con la sección B, contrasta con lo anterior: La indicación de tempo libre en *pp legato,* la interválica es libre y expresiva, se opone a los ostinatos anteriores. Esta sección cobra sentido enmarcada dentro de una obra con un fuerte elemento rítmico y como finalización del proceso que comienza con la disolución de la textura en la sección anterior.



Con la finalización del solo se produce la entrada de una pulsación en caja y violoncello emparentada con el ritmo de caja de *Ucronico*. En esta sección el piano y el vibrafón toman el eje armónico presente en la sección B de Ucronico la-si-mi y agregan fa natural como una bordadura cromática que produce tensión. El mohoceño se introduce aquí como instrumento solista con la indicación explicita de improvisar sobre técnicas extendidas. Se utilizan sonidos compuestos por nota y canto. Contrasta la rigidez del acompañamiento frente a la libertad de la improvisación.



Con el final del solo de mohoceño, reaparece la célula rítmica de danza que sirvió como introducción en A. Aquí funciona como introducción a una segunda parte dentro de la sección B: Un proceso de transición que toma un motivo derivado de *b* y lleva a cabo una modulación modal comenzando en Do Lidio y dirigiéndose mediante la paulatina introducción de alteraciones, a Do locrio. Esta transición finaliza en una sección polimodal dada entre un acorde derivado de la modulación y la nota pedal mi, presente en el piano. Esta nota pedal luego se convierte en una textura que se descompone entre dos voces en el piano, que son tomadas por violoncello, violín y flauta. Esta separación de una melodía entre varios instrumentos es una técnica propia del sikus, aquí se encuentra ampliada a un uso contrapuntístico pero que respeta la idea de la heterofonía. Se establece la textura en ostinato sobre la que se ubica la improvisación a cargo de la percusión. La cantidad de vueltas de esta parte no se indica, sino que está determinada por el acuerdo entre el percusionista y el resto de los instrumentistas.

Como cierre de la segunda sección, se utiliza el mismo motivo de la modulación anterior para producir un proceso de inestabilidad y modulación modal, que finaliza con un unísono rítmico polimodal en compás 78.

Como puente entre las dos secciones las cuerdas introducen un movimiento ascendente en quintas paralelas que deriva en la rítmica del piano. Al comienzo de A´ se produce una recapitulación del tema *a* con ligeras variaciones tímbricas. En el compás 95 se reexpone el tema *b*, en violoncello con la flauta a doble octava y quintas en violín sobre la flauta. Esta disposición abierta produce una sonoridad hueca y brillante que le suma fuerza y le da presencia en todos los registros sin invadir la armonía del piano.

En el compás 101 se produce la entrada del tema *a* como última recapitulación y cierre de la obra. Violín, violoncello y flauta se suman al dibujo de piano resaltando nuevamente su carácter motívico, la percusión le otorga fuerza a la rítmica. El último giro en unísono rítmico resalta la función de cierre. El piano persiste en el motivo descomponiendo y repitiendo la célula para frenar el empuje del discurso armónico melódico.

La estructura armónico-melódica de la obra se compone por una sección A sobre una tónica modal de Mi eólico con agregados de bordaduras sobre el sexto grado. La segunda sección, expone una primera parte en el mismo eje modal, con fuerte presencia de acordes en forma de bordadura sobre el bII, y una segunda sección que realiza una transición sobre modulaciones modales de Do, hasta una sección polimodal, que recién resuelve con la finalización de B y la reaparición de A.

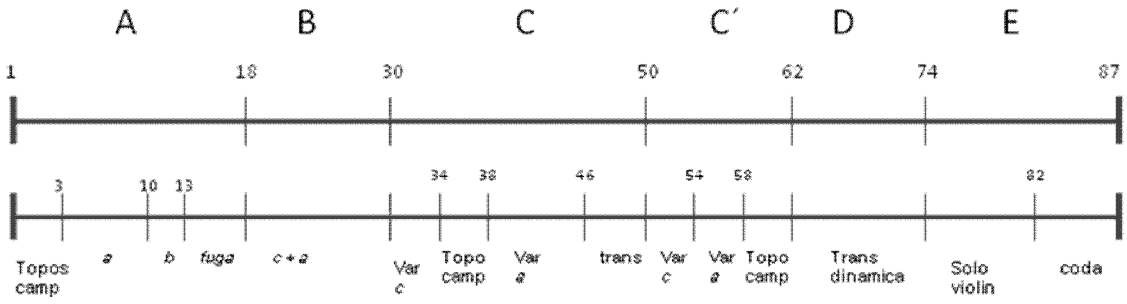
Supervivencias

Esta obra es un recorrido mítico y personal acerca de la historia que atraviesa América desde la conquista. El titulo *Supervivencias* se refiere a la persistencia de algún elemento de una cultura anterior en una cultura posterior que posee el predominio político. La supervivencia es la forma de resistencia que el vencido tiene dentro de una cultura que le es ajena. En la música seguimos escuchando elementos que persistieron a pesar del intento de los conquistadores de eliminar todas las manifestaciones originarias. En su libro *El Pensamiento Mestizo*, Serge Gruzinski analiza las tácticas de supervivencia cultural que adoptan los habitantes originarios en medio del caos de la conquista:

> Deducir, inventar, aprender… Si en la exploración de los laberintos solo se dispone de una visión parcial de la situación global, la necesidad de avanzar obliga a multiplicar las proezas de astucia y habilidad. Se hace necesaria una movilización constante de las capacidades intelectuales y creadoras. Los individuos y los grupos deben tejer analogías más o menos profundas, o más o menos superficiales entre las pizcas, los fragmentos y las astillas que consiguen recoger[197].

De la misma forma que en un laberinto, el material compositivo es el que irá sufriendo transformaciones durante el transcurso de la obra, como una metáfora del traspaso de la cultura mestiza a través de las culturas que conquistaron, colonizaron, evangelizaron y esclavizaron.

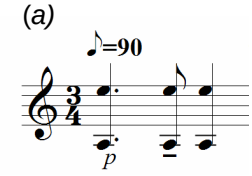
Estructura formal de la obra:
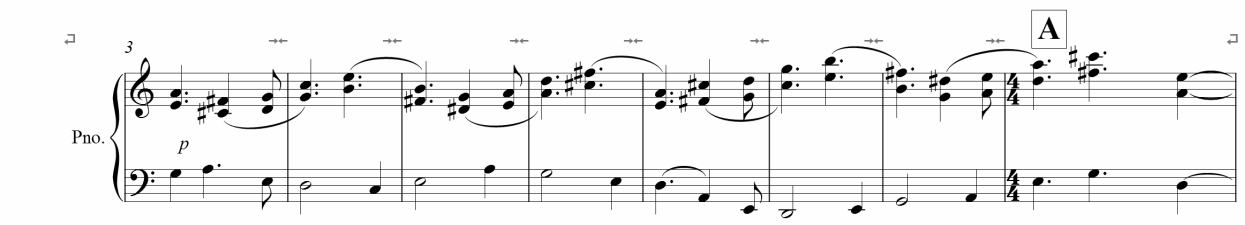


[197] GRUZINSKI SERGE. *El Pensamiento Mestizo.* Buenos Aires. Paidós. 2000. P 91

La entrada del vibrafón en 15avas como introducción, es una referencia, o *topos* doble, porque a la vez que su sonido es alusión a las campanas presentes en América a partir de la conquista, la rítmica es el *topos* de baguala presente en los fragmentos anteriores:
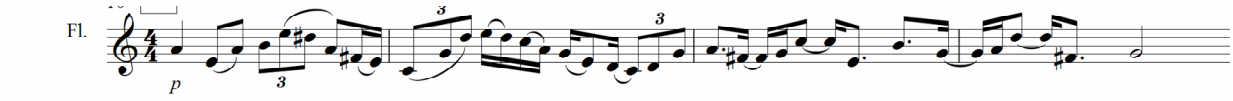
(*a)*



El tema que expone piano (*a*), es de fuerte presencia pentatónica, con bordaduras sensibilizadas, propias del sistema tonal. Su estructura armónica se compone de un motivo de terceras desplegadas en un movimiento ascendente, transpuestas cada dos compases de la siguiente manera: la – do –mi. Si – re – fa#. La segunda parte funciona como una inversión de algunas de las voces, cambiando la interválica de las voces paralelas y ampliando el primer intervalo melódico a una quinta. Do# - sol – si. re# - la – do#. Esta misma estructura armónica se irá repitiendo a lo largo de la obra en diversos motivos, yuxtapuesta, comprimida, expandida, etc. Rítmicamente la célula sobre la que se construye es una retrogradación del *topos* de baguala*.*
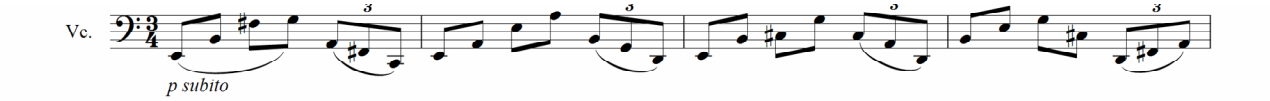


En el compás 10 se produce un cambio de métrica a 4/4. Mientras el piano sigue ejecutando el tema *a,* la flauta entra con una melodía que desarrolla un dibujo libre caracterizado por la combinación de cuartas ascendentes seguidas de un dibujo descendente por terceras y grado conjunto. En compás 12 esta melodía se transforma en una contracción rítmica transpuesta del motivo *b*. Este final emparenta la libertad melódica y rítmica de este tema frente al anterior con su rítmica estática y lenta, a la vez que es la primera transformación que sufre uno de los materiales.



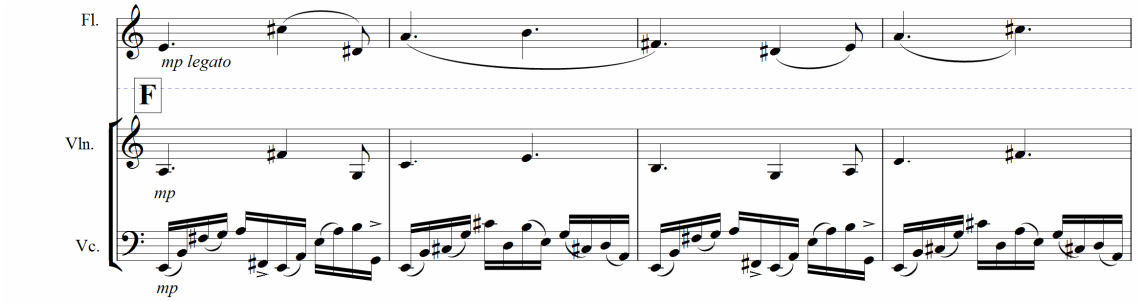
El compás 13 es el comienzo de un tratamiento fugado de esta melodía, con un recurso común en el contrapunto barroco que consiste en la transposición a la quinta de algunas de las entradas. Se produce una textura compleja con fuerte presencia de la versión contraída de *a*. Con esta textura se da el final de la sección A.

Cuando vuelve el compás de 3/4 en 18, se produce un *piano súbito* que marca la reaparición del motivo *a* acompañado de un nuevo motivo que ejecuta el violoncello *(c)*. Este deriva de la primera parte de la melodía presentada originalmente por flauta, hay una combinación de divisiones binarias y ternarias y una curva ascendente por quintas seguida de un descenso por terceras*:*
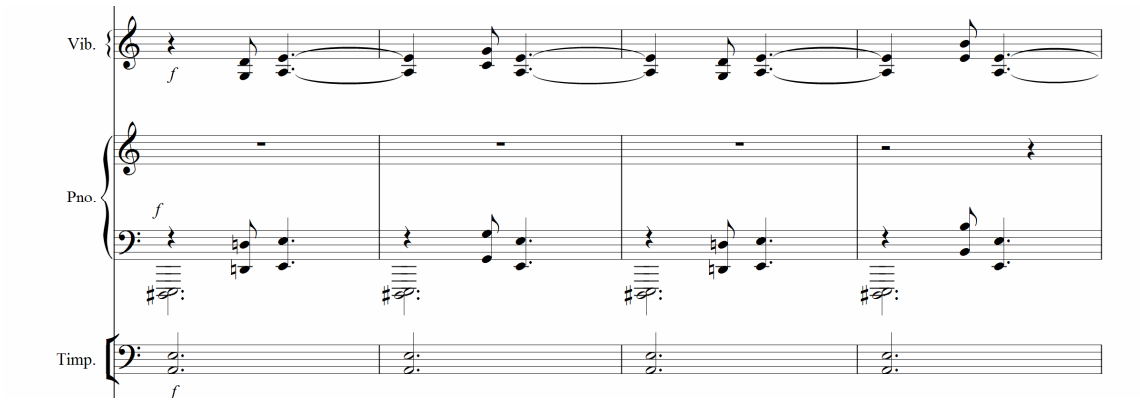


Esta sección se limita a la combinación de distintas variaciones tímbricas de los elementos presentados anteriormente con el nuevo elemento. Se produce una textura contrapuntística sumamente austera. En el compás 25 se introduce por primera vez una contracción rítmica del motivo *c*, antes de un cambio tímbrico que presenta la curva melódica de *a* sin las voces paralelas.

En el compás 30 comienza la sección C, que para mantener la continuidad con la sección anterior prosigue con *a*, con el agregado de las voces por la flauta. Se introduce la contracción rítmica de *c* completa.



Esta primera parte (cc 30 – 33) funciona como introducción para la aparición de una variante del *topos* de las campanas, que sin embargo posee un carácter completamente diferente. Estas no son las mismas campanas del principio, la suma del timbal, el cambio interválico y el *forte*, cambian su sentido, volviéndolo más dramático, más violento, y marcando una articulación expresiva dentro de la obra.
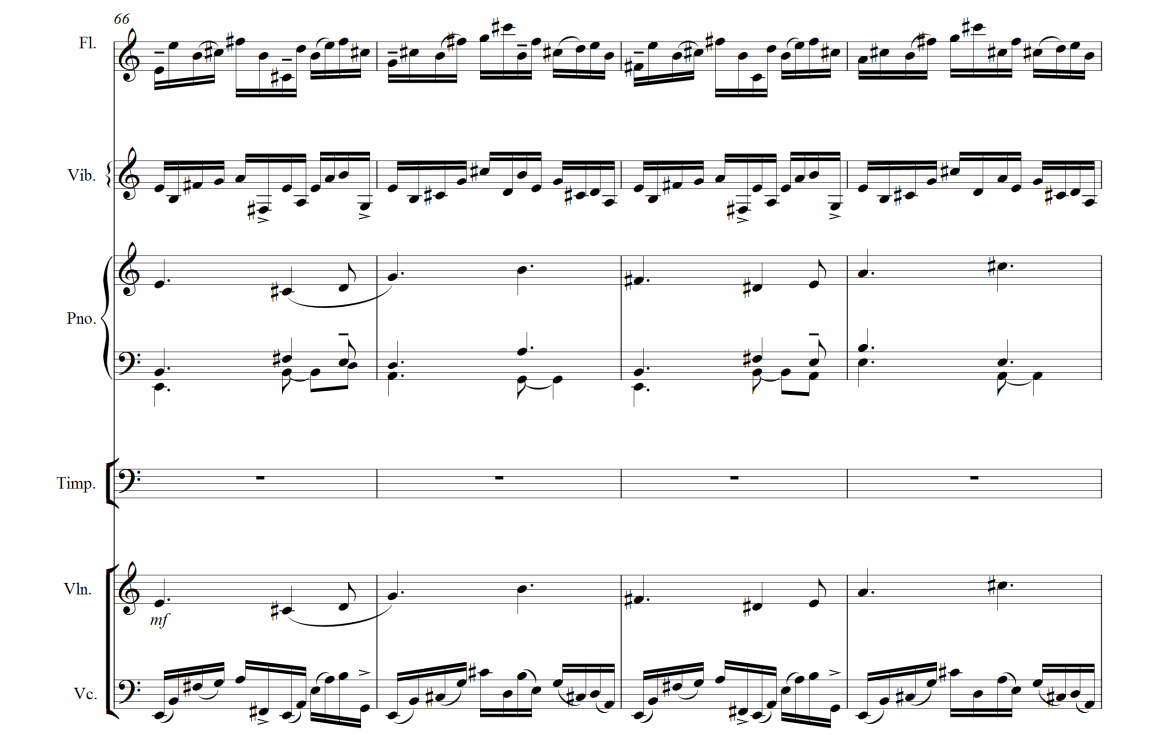


A partir del compás 38 reaparece el tema *a*, con una ampliación hacia el grave, dándole más peso y brillantez frente a una textura general más densa, ocasionada por la persistencia del motivo de campanas en vibrafón y timbal y por la rápida figuración que ejecuta el violoncello.
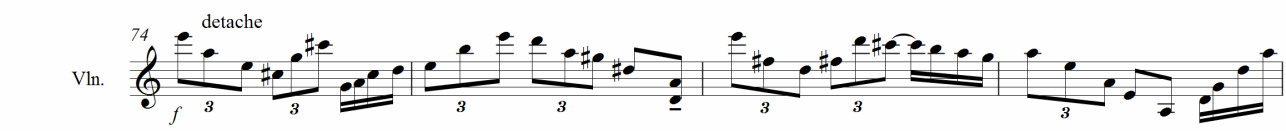
En el compás 46 se produce un contraste en el carácter, con una modificación de la curva de *c* que cierra la sección y la conecta con la siguiente.

La sección C´ es una versión reducida de C. la introducción presenta una variante tímbrica y se introduce el tema *a*. La ultima sección yuxtapone el *topos* de las campanas en un registro grave junto con el motivo *b*.

La sección D recapitula la versión ampliada de *a* sumada a tres contracciones distintas de *c*. a partir de aquí hay un proceso de crecimiento dinámico sobre una textura que se estabiliza tímbricamente.



El proceso de crecimiento dinámico lleva a la sección E. Aquí se introduce un importante elemento lejanamente emparentado a la melodía *b* presentada en flauta. Esta melodía se construye sobre la alternancia de saltos de quinta y cuarta y movimientos por grado, así como también utiliza subdivisiones binarias y ternarias. Sin embargo esta melodía es de marcado carácter solistico, lo cual la despega de la densa textura de fondo, que incluye variantes de todos los motivos presentados originalmente en la obra.



La coda consiste en la recapitulación del tema *a* como se presentó al principio. El contraste súbito que se produce con la desaparición de la densa textura anterior provoca un cambio de sentido de *a*, que vuelve igual, pero modificado por el transcurso de la obra.

La estructuración de la obra se produce por las progresivas transformaciones que sufren los motivos, sometidos a contracciones, inversiones y combinaciones tímbricas, se repiten de principio a final, derivando en nuevos materiales o simplemente cambiando su carácter. Las secciones poseen

generalmente un alto grado de continuidad dado por la continuación de un material anterior en la sección nueva. Se producen curvas de tensión producidas por el tratamiento de los materiales. Esas curvas pueden súbitamente suspender el proceso, como es el caso de A, o realizar un proceso de decrescendo cuyo punto mínimo es el comienzo de la sección siguiente.

Rumiante – Timbero

Estas dos obras, compuestas para Flauta, Violoncello y Piano, trabajan los recursos del tango vanguardia. Ambas compuestas a partir del mismo material generador, difieren en la lógica de construcción. La célula que se presenta en unísono de los tres instrumentos al principio de *Rumiante*, es la que aparecerá variada en Timbero. Las obras comparten escalas y armonías, a su vez poseen ciertos materiales que son exclusivos de cada obra. El gesto tanguero es aprehendido dentro de la mayor economía de recursos, se repite una y otra vez, en una exploración de sus alcances.

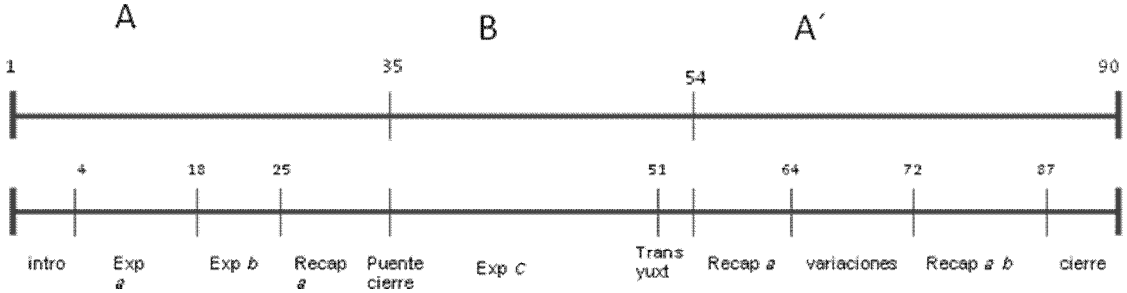
Rumiante

El nombre se refiere a la utilización de una misma idea en múltiples procesos. La presentación de un material, su elaboración, la vuelta a ese material original y su reelaboración. Su origen es alusivo al sistema digestivo de algunos animales como metáfora de comer, digerir y utilizar las influencias, propia del *movimiento Antropófago*:

> "Pregunté a un hombre que era el derecho, el me respondió que era la garantía del ejercicio de la posibilidad, ese hombre se llamaba Galhi Matías, me lo comí[198]"
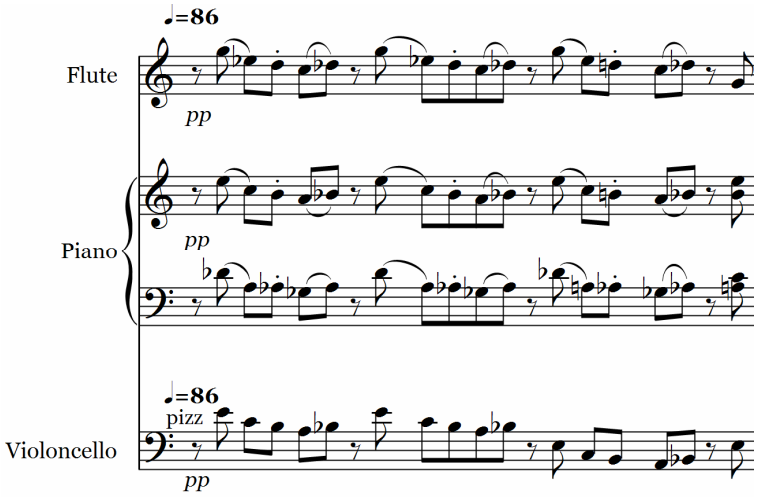
Según el movimiento antropófago la única forma de superar las influencias es digerirlas una y otra vez hasta que se hagan cuerpo. Solo cuando ellas forman lo mas propio del influenciado, puede este decidir que hacer con estas y liberarse de su peso, rompiéndola, porque ya las domina. *Rumiante* es un ejercicio de digestión de las influencias dentro del tango, un intento por hacer carne todo lo que se aprende del estudio de este lenguaje. La repetición, el "machaque" sobre ciertos elementos que aparecen con insistencia dentro de la obra se relaciona con este "hacer carne" que en los rumiantes se logra luego de varias digestiones.

Estructura formal de la obra:
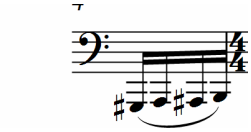


[198] DE ANDRADE Oswald. *Manifiesto Antropófago.*

Al comienzo de la obra se presenta el motivo *(a*) repetido tres veces, sin compás en dinámica *pp*. su carácter suspensivo se cierra con el acorde do-mi-sol-la-si. Este motivo se construye sobre la escala disminuida de Do, con re como nota de paso cromática.
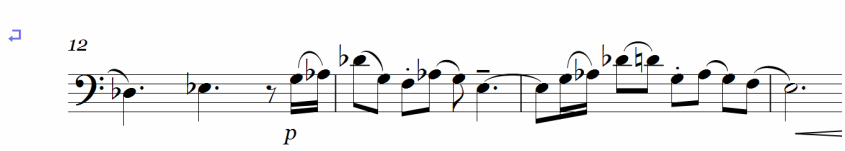


A continuación el piano ejecuta un arrastre por semitonos. Este es un *topos* de referencia al recurso del arrastre muy común en el tango. En esta composición este elemento no es un adorno o detalle como suele serlo en el tango tradicional, sino que se utiliza como elemento motívico (*b*) que interacciona con el motivo *a*.
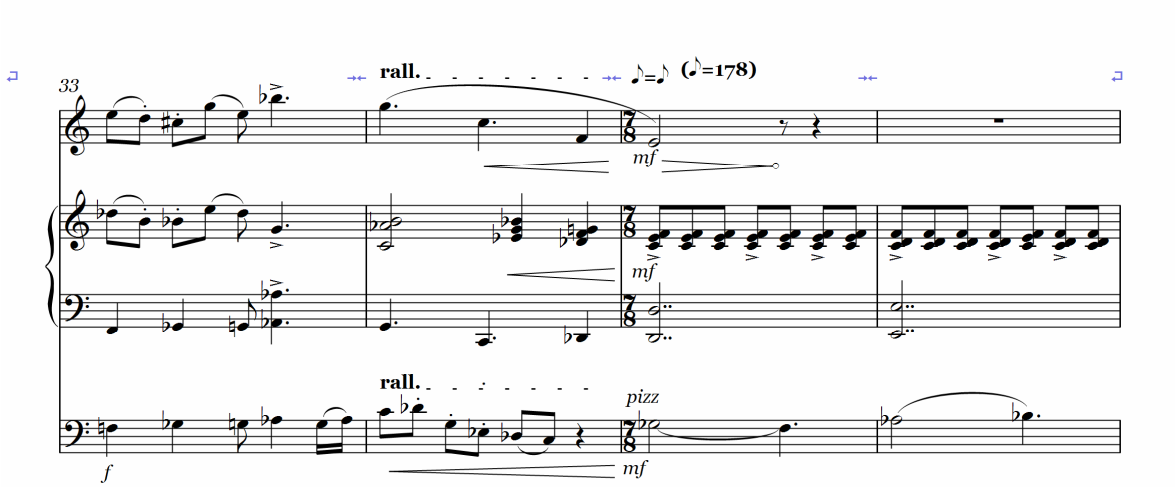


De compás 5 a 13 se expone el motivo *a* sobre un acompañamiento que utilizado dos recursos comunes del tango: La mano derecha en 3 + 3 + 2 corcheas y la mano izquierda en negras. El eje tónico de esta sección es Do disminuido, con el agregado de movimiento cromático de las voces del piano.

En el compás 13 el violoncello ejecuta un nuevo motivo (*c)*, derivado del motivo *a* pero diferente en su desarrollo melódico y transpuesto a Reb disminuido.
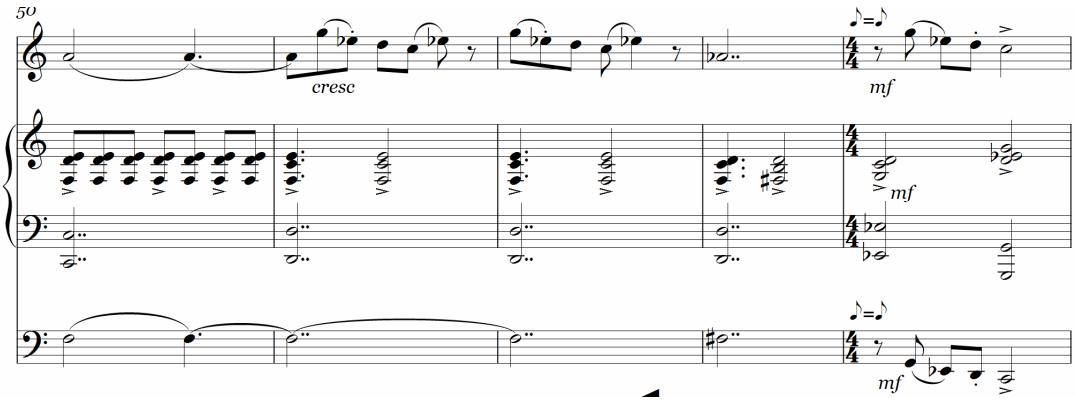


En el compás 16 se produce una textura contrapuntística entre violoncello y flauta sobre el motivo *c*. Se alterna entre las escalas de Do y Reb disminuidos. Luego de la recapitulación de *a* en los compases 25 al 33, se produce un pequeño puente en 34 de tendencia descendente que finaliza en elisión en la sección B a partir de 35. El cambio de métrica a 7/8, de eje tónico y de textura producen un súbito cambio de carácter, el puente conecta de manera precaria dos secciones que carecen de relación entre si.
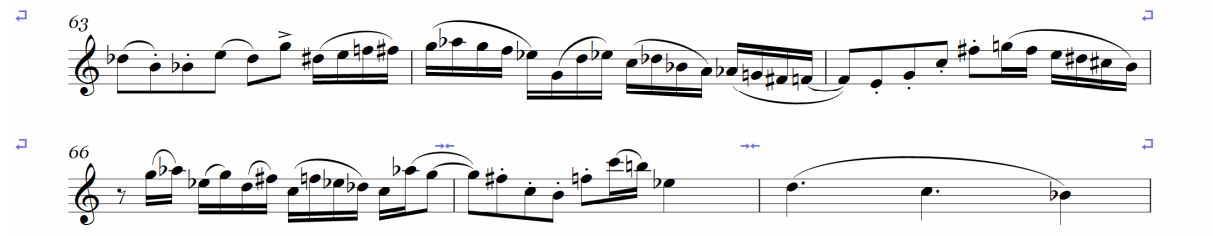


La armonía de la segunda sección se construye sobre acordes aumentados que se transponen a partir del movimiento por grados conjuntos que realiza la mano izquierda del piano. La textura se ve oscurecida en su dirección porque las voces del piano además conforman un cluster diatónico sobre las teclas blancas. Flauta y violoncello construyen la melodía basando su primera nota en la superposición de terceras sobre el bajo del piano y sumando bordaduras, notas de paso o notas libres, lo cual produce una armonía polimodal donde la mano izquierda del piano sirve de eje a ambos procesos.
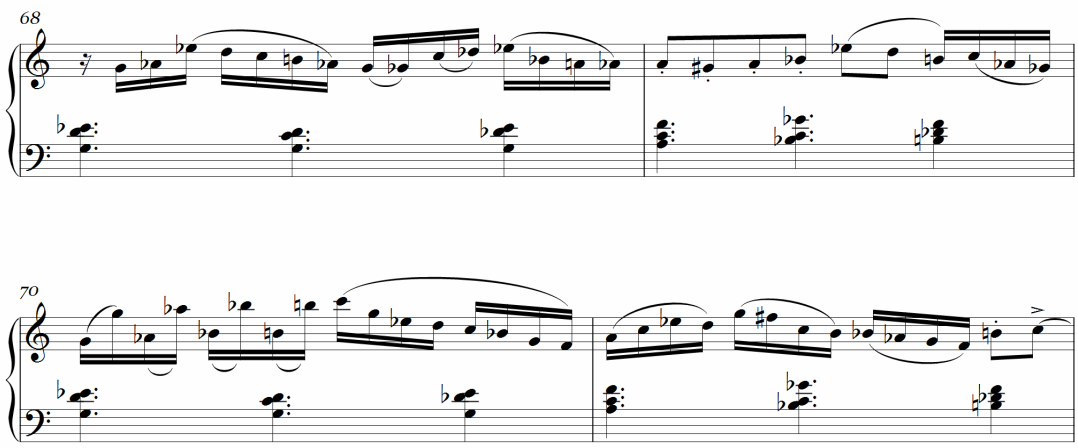
Cuando en el compás 51 la subdivisión de corcheas en piano se detiene, aparece el motivo *a* sobre el compás de 7/8. Esta sección es una yuxtaposición entre el final la sección B y el comienzo de las sección A. no hay elisión, puesto que no se renuncia a exponer ningún material, sino que se los pega generando una superposición sintáctica y anticipando la siguiente sección.



El compás 56 es una recapitulación de los compases 4 al 12 con leves diferencias tímbricas. La ultima negra del compás 12 es el comienzo de una variación en flauta basada en *a*. esta técnica de variación es un *topos* del tango.



En el compás 68 la variación prosigue en piano.



La recapitulación a partir del compás 72 posee pequeñas variaciones tímbricas y una ampliación de la frase en el compás 83. En el compás 87 un súbito cambio de tempo introduce una coda basada en el motivo *c* sobre reb que en el compás 89 vuelve al eje Do. El cluster del final, que proporciona el fondo armónico para *Timbero*, es un *topos* del clásico final de tango V-I. En este caso presentado como una referencia abstracta por la aparente resolutividad del cluster dada por la dirección y el registro.

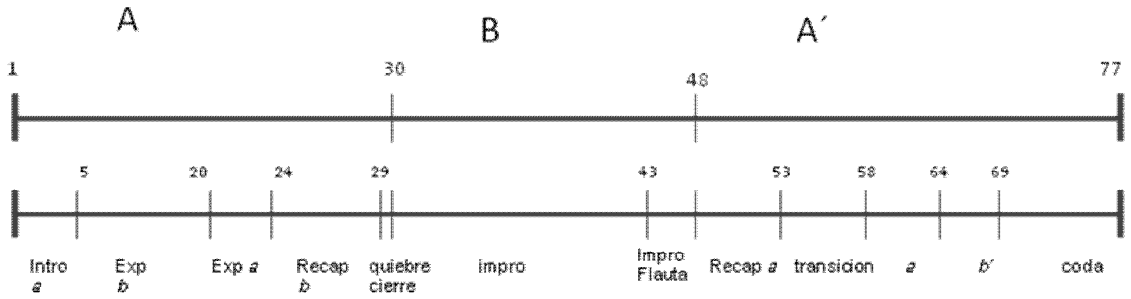
Los ejes tónicos de la obra se dan por un Do disminuido sobre el que se presenta *a*. Reb sobre el que se presenta el motivo *c* y que a la vez funciona como tensión del eje anterior. Debido al movimiento cromático de la voz del acompañamiento y a la ambigüedad que presenta el uso de la escala disminuida, las secciones politonales no se perciben como tales. La sección B posee una armonía sobre Re, de escasa direccionalidad dada por la suma de acordes aumentados paralelos y un cluster que se mueve solo internamente. La vuelta de A´ posee las mismas características armónicas que la primera sección. Con la única excepción del final que resuelve sobre el eje tónico Do.

Timbero
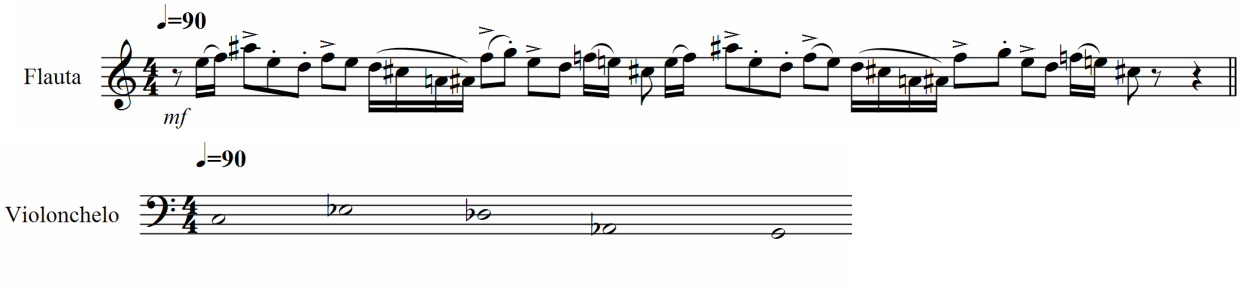
Timbero trabaja con la superposición de células de diferente duración. Hay una referencia al juego, al azar. Una vez elegidos los diferentes materiales que aparecen en la obra, se los superpone sin haber calculado donde terminaran los ciclos y cuáles serán los resultados. Hay un mínimo de variación del material que se repite obsesivamente. Ritmos y acentuaciones se contradicen y a continuación parecen concordar, armonías que súbitamente se yuxtaponen, el compositor elige al principio de la obra las reglas del juego y luego respeta lo que esta arroja como resultado, o quiebra las reglas para generar una ruptura en la sintaxis de la obra. Se arrojan una y otra vez los motivos en un gesto lúdico, observando a donde llevan las combinaciones.

Coriún Aharonian habla de las “pequeñas violencias” dentro de la música Latinoamericana, como un rasgo identitario[199], aquí estas violencias aparecen en el aspecto sintáctico: la yuxtaposición rítmica, armónica y melódica de partes que carecen de relación, genera sobresaltos e incomodidades que rozan lo humorístico. Los instrumentistas mismos se ven sometidos a la violencia de ejecutar acompañamientos o melodías que se contradicen, se quiebran, se continúan o se repiten sin solución de continuidad. Solo cuando interprete y oyente aceptan las reglas de juego de la obra esta puede desplegar toda su expresividad.
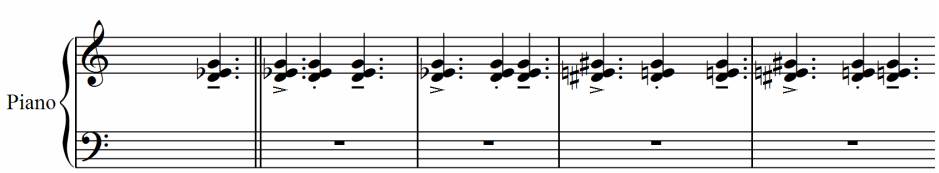
estructura Formal de la obra:



El tema *a*, derivado del motivo *c* de *Rumiante*, se presenta completo dos veces al principio, sin indicación de compás y con flexibilidad en el uso del tempo. Acompañado por *b*, el motivo de *Rumiante* en rítmica aleatoria, ejecutada por violoncello en sul ponticello.
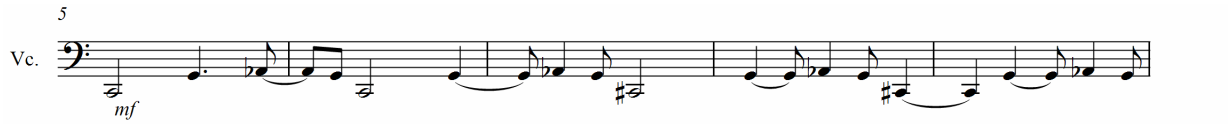


El acompañamiento de acordes con la rítmica 3, 3, 2 corcheas (*b*), también presente en *Rumiante*, entra anacrúsicamente, produciendo un desfasaje respecto a los otros materiales. En este caso se especifica para cada uno de los acordes un acento diferente, que permite identificar el momento en que se encuentra el motivo independientemente de su ubicación en el compás. Se elimina además todo movimiento contrario de las voces, presentándose el acorde original y una transposición un semitono arriba.
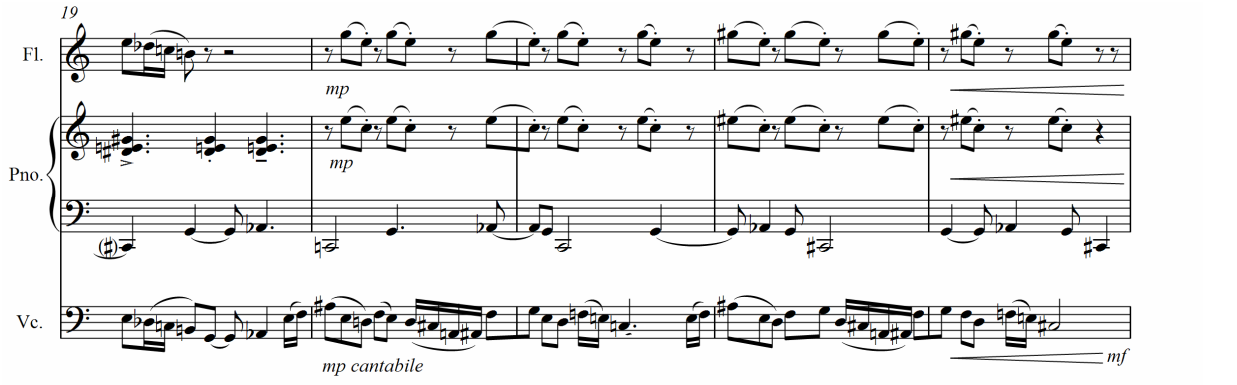


[199] AHARONIAN Coriún. Ob cit. 2000. P 3

El bajo en Violoncello (*c*), un elemento nuevo, es un *topos* de milonga, modificado rítmicamente. Mientras que en la milonga campera, el bajo ejecuta la rítmica 3, 3, 2 corcheas con la alternancia entre la quinta y la sexta menor propia de la escala eólica, en este caso se amplia rítmicamente hacia el principio de la célula y se contrae hacia el final. El resultado es una célula con 4, 3, 2, 1 corcheas, que realiza en el centro el mismo dibujo que la milonga, con el agregado de la tónica al comienzo. La alternancia entre do y do# en el bajo corresponde al movimiento general de la obra entre la escala de do disminuido y do# disminuido.
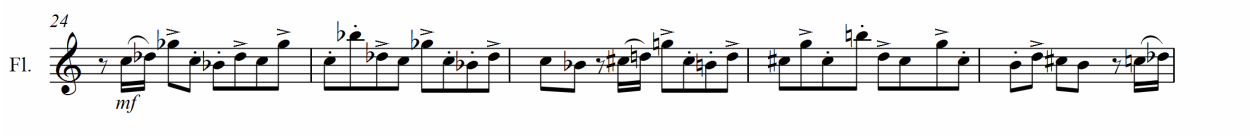


La superposición entre el bajo y los acordes genera un ciclo de 5 compases hasta una nueva coincidencia, donde se introduce una variación del motivo *a*, no de manera anacrusica, como se encontraba en *Rumiante* sino acéfala, produciendo un cruce con el bajo y la mano derecha del piano. Este motivo se diferencia lo suficiente para constituirse como un nuevo elemento (*d*). Es una repetición de un grupo de cinco notas, que oscila alrededor de la primera y cuarta nota del motivo.
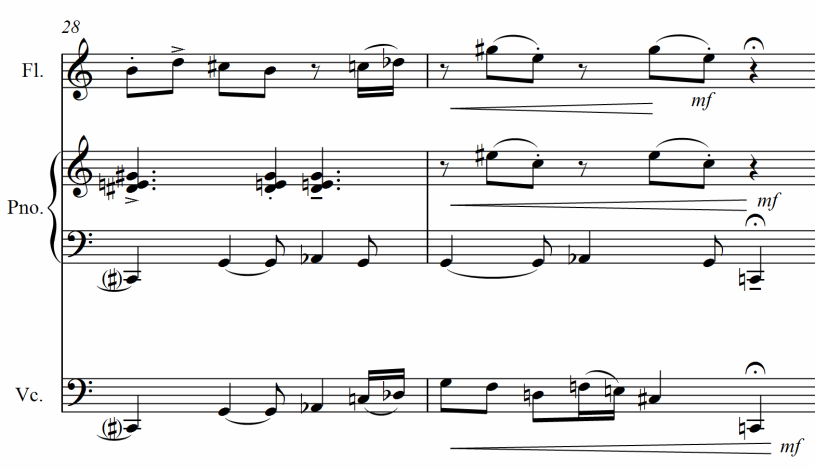
En el compás 20 el violoncello ejecuta el tema original *a*. En el acompañamiento se introduce un arpegio sobre un pie de 3/8, lo cual genera una marcada polirritmia entre el arpegio, el bajo y la melodía. Esta sección funciona como contraste dentro de A, con la exposición de *a* completa, sobre una métrica y armonía no solo diferentes en duración sino además en carácter. Esta sección produce un proceso de tensión basado en la carencia de relación entre un acompañamiento rítmico, similar a un vals, y una melodía cantable que rompe con toda coincidencia en las acentuaciones. Como elemento de continuidad sigue utilizándose el bajo derivado de la milonga



La última negra del compás 23 funciona como una sensible descendente que introduce a la reaparición del tema *d*, esta vez se presenta con una microvariación que consiste en el cambio de octava de dos notas.

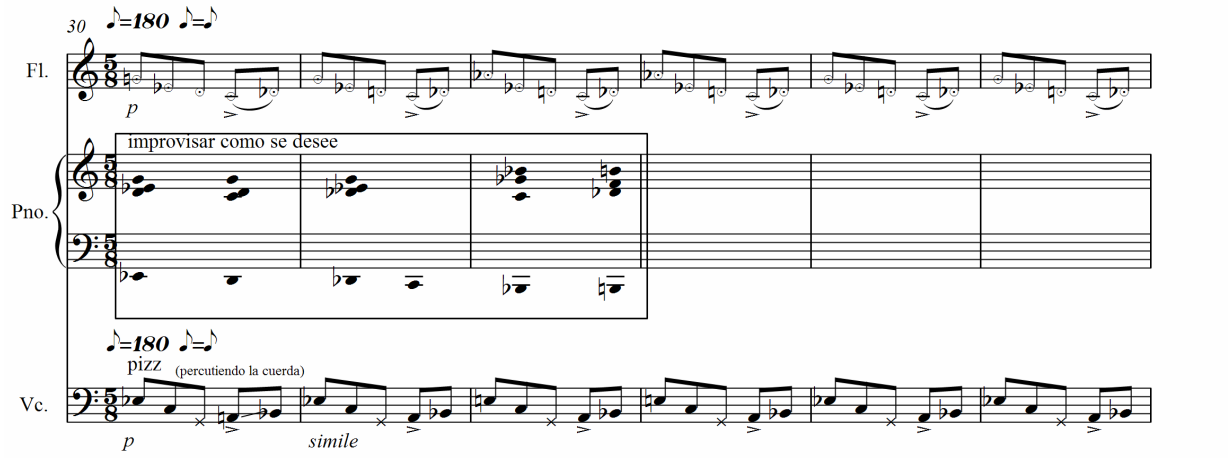


El compás 29 funciona como una ruptura en la sintaxis. Mientras que la anacrusa en las últimas dos semicorcheas de 28 parecen introducir nuevamente al motivo *d*, se produce la entrada inesperada del arpegio en 3/8 sumado a una contracción nueva de la cabeza del tema *a*, que lleva a una nueva sensible la cual se resuelve en la ultima negra del compás.
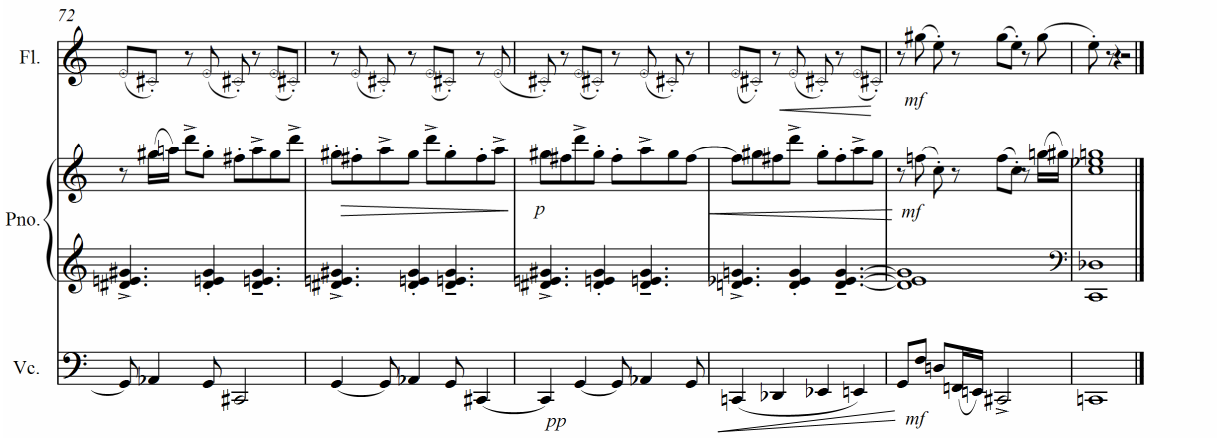


Aquí se detiene el impulso del discurso generando una ruptura abrupta de los procesos de todos los materiales y una concordancia “ficticia”, que no se presenta en ninguno de los ciclos anteriormente expuestos. Esto es una variante que funciona contrastando con la continuidad de las yuxtaposiciones rítmicas que se venían desarrollando. Es también el final de la primera sección.

La sección B se introduce mediante un corte abrupto, es una transición de “bordes duros”: El compás cambia a 5/8 y se introducen materiales de *Rumiante*. Flauta y violoncello ejecutan la célula *a* de la obra en terceras paralelas, esta vez utilizada como acompañamiento, el cambio de métrica hace que el motivo entre en exactamente un compás sin silencios, transformándolo en un continuum que va introduciendo cambios de origen armónico. El violoncello ejecuta un golpe sobre las cuerdas y el sonido de la flauta es indicado como *eólico*, esto genera una imprecisión armónica que sirve como base para la improvisación que ejecuta el piano sirviéndose de los acordes de *Rumiante* de manera libre. La indicación *Improvisar como se desee* vale para cualquier transposición octava y rítmica de estos acordes, la sugerencia es que sean en lo posible ejecutados en bloque y con el carácter de recuerdo o “eco” de la composición anterior.



Al final de la improvisación, el piano cae en un cluster, acompañado por el violoncello, que sirven de base para una sección de ritmo libre de la flauta. Esto es una introducción que funciona de manera similar al principio de la obra, donde el violoncello trabaja libremente sobre *b* mientras la flauta ejecuta el tema *a*. Aquí se comprime el gesto aleatorio y el material en un solo instrumento.

En el compás 48 comienza A´, con una recapitulación de *d.* El compás 53 vuelve a presentar el arpegio en 3/8 con un bajo derivado de la célula 3, 3, 2. Esta es una transición de carácter dinámico, que acumula tensión a través de la transposición del bajo en un ascenso por semitonos. La sección concluye con la recapitulación de *a* como sección contrastante dentro de A´. El cambio de octava en la última recapitulación de *d*, refuerza el sentido de final. La coda utiliza el mismo material en una nueva contracción del motivo original que repite el motivo acortándolo hacia el final con la inclusión de una variante tímbrica del arpegio en 3/8. Se produce un proceso de decrecimiento dinámico que se ve interrumpido por una variante del compás que se utilizo anteriormente para romper la sintaxis



Esta obra se conforma por la superposición de materiales que oscilan entre la diferencia y la carencia de relación. La estructura es A – B – A´. La primera sección expone los materiales utilizados, introduciéndolos de a uno. Los materiales se exponen variando los puntos de entrada de los motivos en la textura. Una súbita ruptura lleva a B, marcando un final de sección de “bordes duros” que potencia el alejamiento entre ambas secciones, ocasionado no en el origen de los materiales sino en su tratamiento. Esta sección, con la introducción de un evento aleatorio en piano y luego en flauta utiliza el mismo eje tónico y formaciones acordales similares en una textura y sintaxis tan diferente que no es posible relacionarlos a excepción del parámetro de las alturas. En la reexposición de A, se agrega un proceso dinámico en el compás 53, el resto de los cambios más importantes son a nivel textural. El final esta dado por una concentración máxima del motivo *d*.

La obra se basa sobre el eje tónico de Do disminuido, con la aparición de un acorde de tónica formado por do – re – mib –sol, y su transposición de semitono que funciona como tensionante. La escala disminuida utilizada melódicamente en estas transposiciones responde en cada caso como si fuese el acorde de tónica. En la sección B, el acorde deriva en una conducción de voces a través de semitono, que produce formaciones acordales de grados como el bVI, VI, Vm, todo esto en un marco de ambigüedad dado por el movimiento cromático de las voces y la calidad incierta del sonido, La utilización paralela de las voces entre flauta y violoncello repite el recurso de le sección B de

Rumiante. A´ no varía en el aspecto armónico, su única diferencia consiste en una nueva sección dada por un movimiento ascendente de semitono sumado a un proceso dinámico.

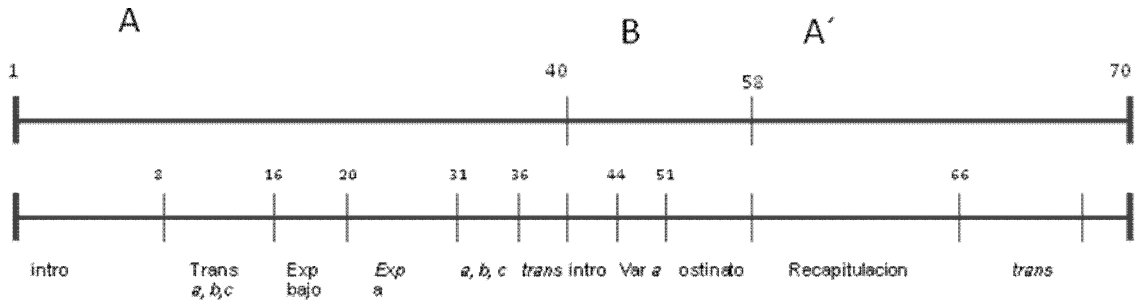
Cuerda De Arena

Esta composición parte del uso de algunas rítmicas propias de la música perteneciente a la costa atlántica de América Latina. Es un recorrido metafórico de la música negra que llegó con los esclavos y aquí se mezcló con otras culturas, dando nacimiento a los más diversos géneros. El subtitulo *La Incertidumbre De La Marea* hace referencia a la tragedia de haber sido arrancado del terruño y llevado como esclavo a un lugar desconocido. Vuelve aquí la referencia al texto de Serge Gruzinski sobre las supervivencias, ese caos y ese desconocimiento del panorama total, es también incertidumbre sobre el futuro.

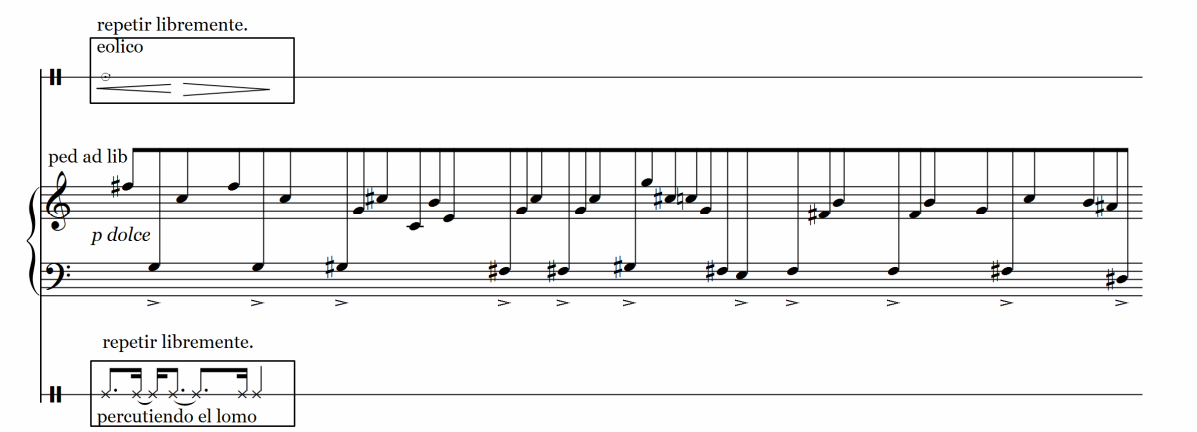
La obra está compuesta para Flauta, Violoncello y piano. La utilización de técnicas extendidas y notación proporcional con estos instrumentos es una búsqueda sobre el terreno de la ambigüedad en el aspecto de las alturas y duraciones. Estos dos parámetros surgen en la obra posteriormente a la aparición del sonido.

El sistema armónico sobre el que se basa la obra tiene como fundamento la interválica de semitono y quinta disminuida. En base a estos intervalos se organizan las alturas, generando modos fijos en las secciones basadas en ostinatos, o produciendo sucesiones más cercanas al atonalismo, que se generan por el movimiento de las voces a través de esa interválica.

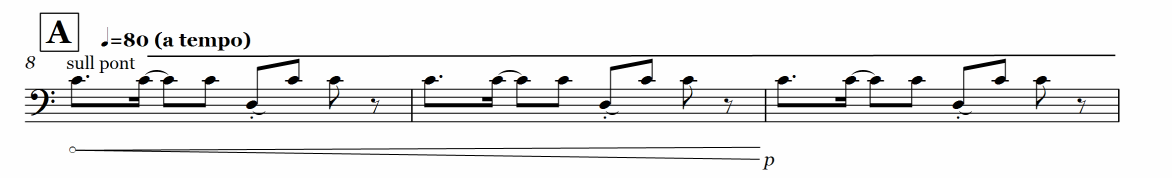
Estructura formal de la obra:
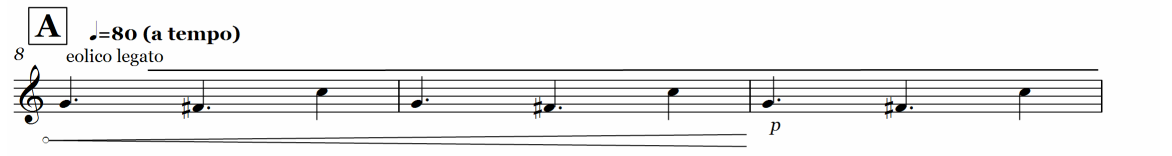


En la introducción de la sección A cada instrumento hace referencia a un *topos*: La percusión en la caja del violoncello juega sobre la variación de un tambor candombe, el piano, escrito en notación proporcional, con su vaguedad rítmica es una alusión al movimiento de una embarcación sobre las olas, y es a su vez quien ejecuta las únicas alturas temperadas, patrimonio de la música europea, la flauta es un juego con el sonido similar a las olas sobre la costa desconocida. Los tres instrumentos se ejecutan independientemente, las rítmicas no son coincidentes, mostrando el alejamiento, la extrañeza de tres elementos ajenos entre sí. Los hombres, unos esclavos, los otros esclavistas y la tierra, extraña para ambos.



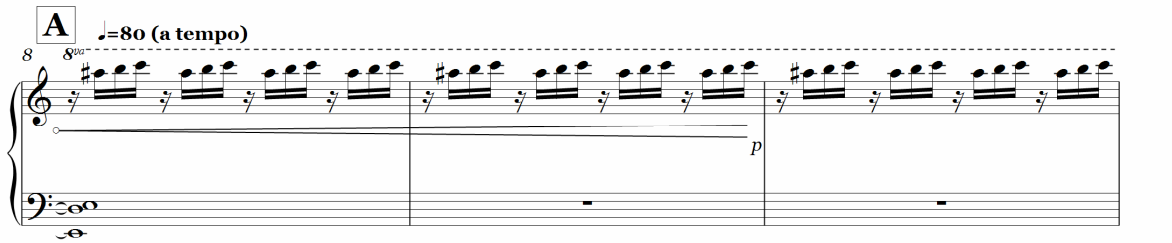
El comienzo de la segunda sección es de perfil más rítmico, los tres instrumentos coordinan un mismo tempo, ejecutando distintos patrones, provenientes del candombe y la milonga. Hay un proceso de "construcción del sonido", se parte de una sonoridad pequeña para ir adquiriendo un timbre más brillante, tendiente hacia una altura más definida. El violoncello ejecuta en *Sul Ponticello* la célula *a*, una rítmica con repetición casi total de una altura fija y un salto de quinta que responde más a un cambio tímbrico que al sistema armónico, con la indicación de dirigirse en un proceso de ocho compases hacia un sonido natural.



En flauta la célula *b*, con sonido e*ólico* traza un dibujo relacionado al bajo de la milonga en un ostinato de 3, 3, 2 corcheas de duración que hace semitono-quinta disminuida. Aquí también hay un proceso de aparición del sonido natural
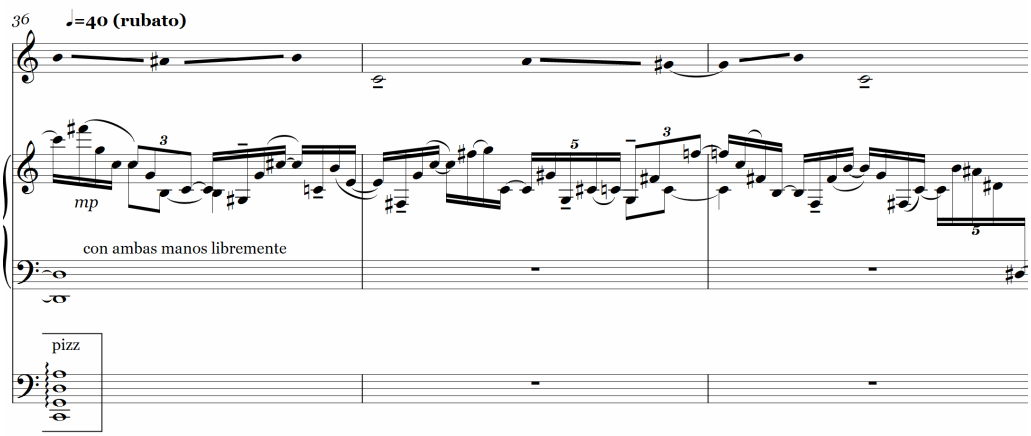


El piano, en un registro en extremo agudo, ejecuta la célula *c*, una sucesión de semitonos de perfil repetitivo y escaso dibujo melódico *topos* relacionado al repique del tambor candombe.
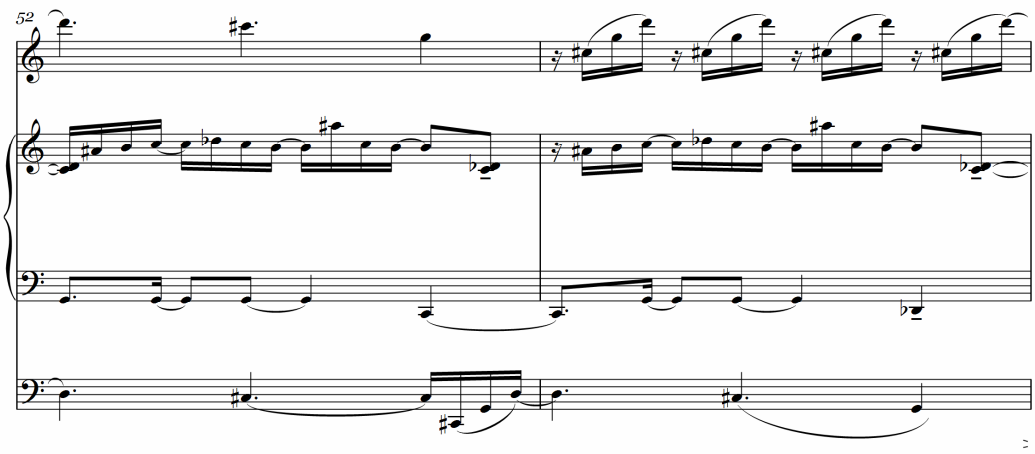


A pesar de la ambigüedad del principio, desde el primer compás de esta sección, la sonoridad se encuentra en cambio. En el compás 16 se produce una importante modificación en la textura: La introducción de la nota mi en registro grave por el piano le da sustento a toda las otras alturas cambiándole el sentido armónico. Estas notas son una ampliación rítmica del motivo *c,* al ejecutarse en un registro grave, la sucesión mi-fa-si, funciona estructurando a todas las alturas y rítmicas ya expuestas.. El punto final del cambio tímbrico se encuentra en el compás 20 donde, con alturas claramente definidas, los ostinatos se despegan del dibujo melódico, adoptando nuevas interválicas. El bajo mi-fa-si, se comprime rítmicamente. Aparece una melodía derivada del motivo *a* .

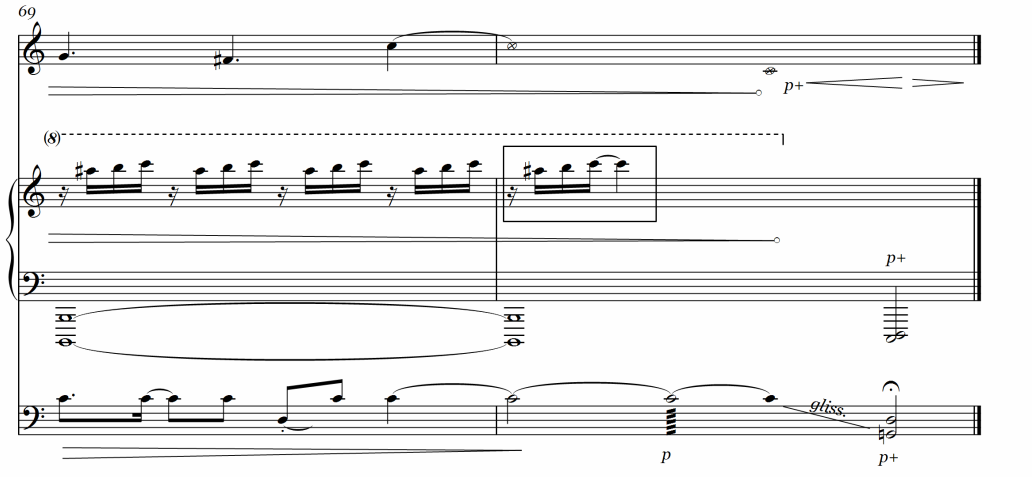
En el compás 28 la formula 3, 3, 2, se utiliza como cierre del desarrollo motívico. En el compás 33 se retoma la textura de ostinatos como forma de volver a la estabilidad del eje armónico antes de comenzar un proceso transitivo. La última parte de A es una variación de la introducción escrita en notación tradicional pero con duraciones rubateadas, esta sección se dirige nuevamente hacia la notación proporcional. La flauta ejecuta un *glissando* microtonal en duraciones libres.



La sección B tiene con la misma introducción de A. En el compás 44 comienza una sección sobre variaciones del tema derivado del motivo *a*. Hay una tendencia a la modificación de las alturas y la permanencia del timbre, el eje tónico de esta sección, do – mi –sol#, se desdibuja por las variaciones del material que introducen alturas mas libremente que en la sección anterior. A partir del compás 52 se introducen ostinatos que definen un nuevo eje sol – do# - re, antes de la finalización de B.



En el compás 58 se recapitula A de en un proceso inverso al principio: partiendo del ostinato con alturas definidas, la forma se dirige nuevamente hacia la ambigüedad del sonido y finalmente hacia la disolución misma de la rítmica y la altura. La repetición del material ya expuesto anteriormente agrega estatismo y da la impresión de que el final es un compromiso, ya que en realidad la obra podría seguir indefinidamente en un proceso de disolución y reconstrucción.

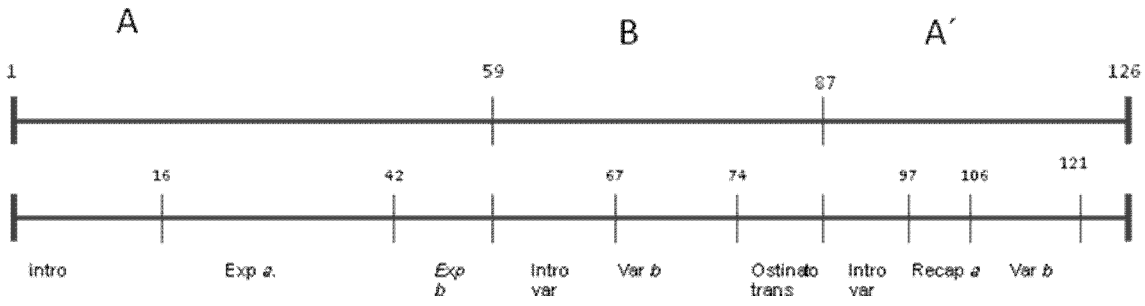


La obra se establece sobre dos ejes tónicos que surgen de los ostinatos basados en los *topos*. La primera sección sobre un eje do – fa# - sol. Y la segunda sobre do –mi –sol# que funciona como tensiones sobre sol – do# - re, que es a su vez una tensión sobre el eje de la sección A. La llegada a estas formaciones acordales esta dada en la obra por el movimiento de las voces sobre el intervalo de segunda menor y quinta disminuida, con la ampliación a terceras en la sección intermedia tanto de A como de B.
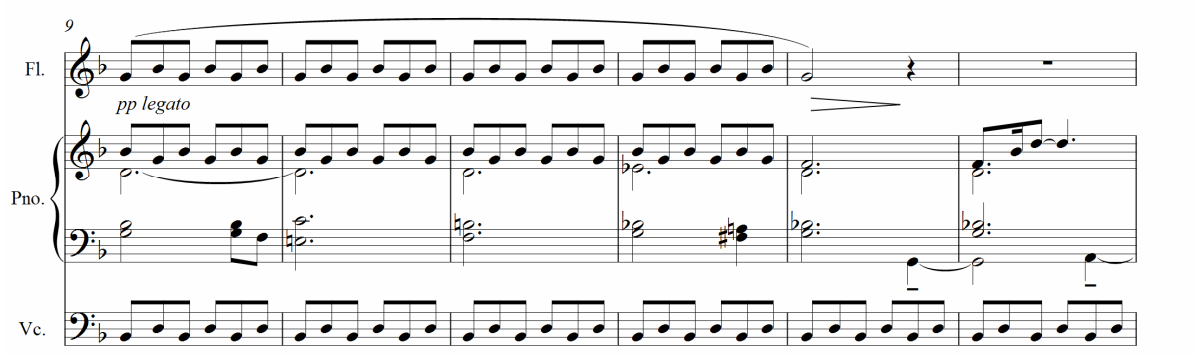
Niños Azules

Esta obra está compuesta para Flauta, Violoncello y Piano. En ella se trabajó con células provenientes de los géneros birritmicos de América Latina, especialmente zamba, cueca, chilena, sumado a la utilización del sistema bimodal y sus ampliaciones en el aspecto armónico. Hay una dualidad constante en la obra. Por un lado la superposición de 6/8 y 3/4 y por otro lado la superposición entre el modo eólico y dórico de sol menor, recurso característico de los géneros bimodales del cancionero occidental. La armonía posee una tónica fuerte, sin embargo se encuentra en continua referencia a diversos modos que oscurecen la direccionalidad.
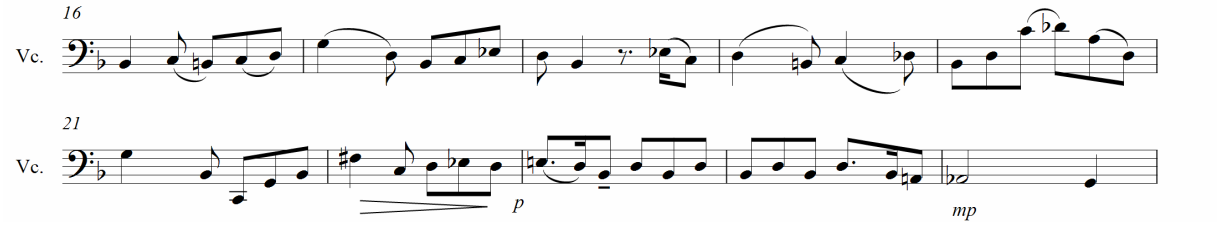
Estructura formal de la obra:



La primera sección comienza con una introducción. La frase se organiza armónicamente y texturalmente de manera similar a la frase de zamba: el piano expone cuatro compases, se agrega el violoncello lo cuatro siguientes, y se repiten con el agregado de flauta. El arpegio que permanece inalterado los últimos ocho compases en su referencia a la tónica cumple la función de acorde pedal, generando tensión respecto al movimiento armónico que realiza el piano.
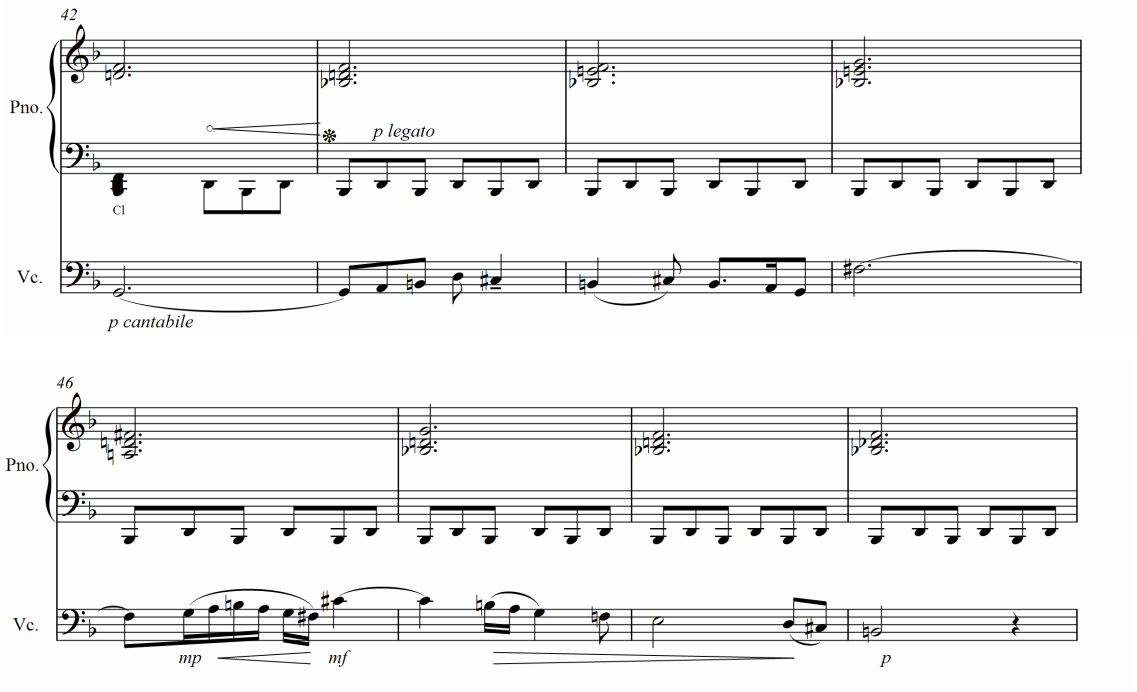


En el compás 16 se produce la entrada del tema *a*, de carácter melódico, con una rítmica basada en dos células: negra, corchea y tres corcheas, con la introducción de pequeñas variaciones. La armonía sobre la que se presenta el tema tiene modulaciones pasajeras a Rem y se sirve de acordes cromáticos para acompañar las bordaduras de la melodía.
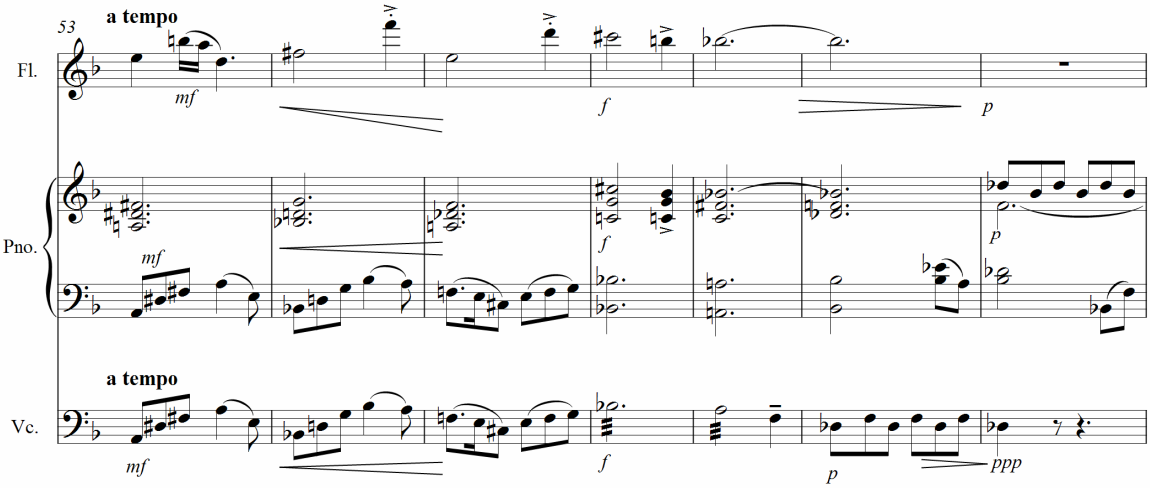


En compás 25 se produce una elisión con la nueva entrada del tema, esta vez en flauta. En el compás 34 se expone una variación del material de la introducción, sobre la nota pedal sol sumada al arpegio de violoncello. En 42 se expone un nuevo tema *b*, sobre un arpegio de acompañamiento basado en el arpegio pedal del comienzo. En esta sección el modo lidio del tema se opone

violentamente al modo dórico del acompañamiento hecho por piano. El modo lidio de sol funciona como una transición armónica a la sección B.
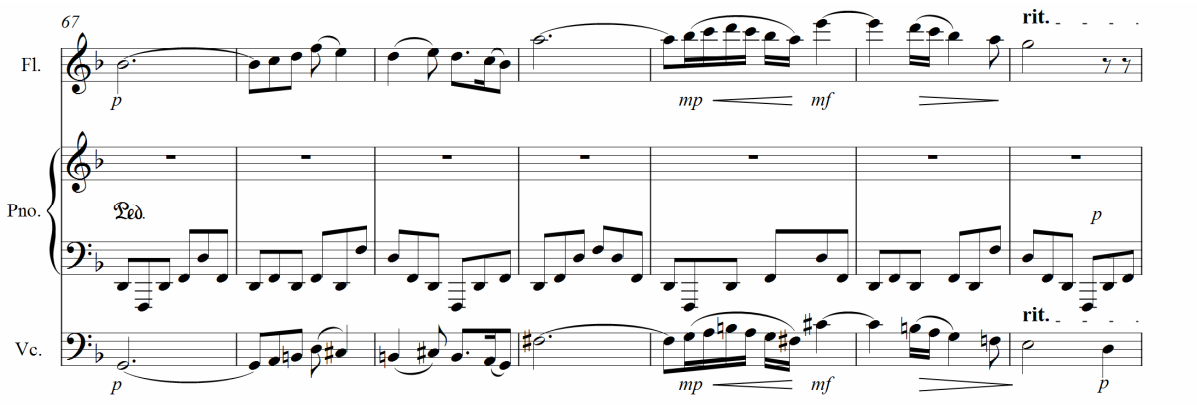


En el compás 50, la flauta expone una variación del tema *b*. Con estas dos frases, se conforma una estructura similar al comienzo, donde hay una frase de ocho compases que repite sus últimos cuatro.

En el compás 53 se produce una elisión del final de la frase de la flauta y el comienzo de la frase de cierre que lleva al final de la sección. Estos compases llevan al máximo la tensión entre el sol dórico y el sol lidio, el cual mediante un acorde disminuido deriva en una tónica de Sib en el compás 58 con el comienzo de la sección B.
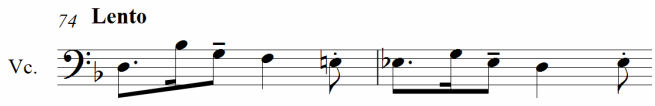


Luego de la resolución en la nueva tonalidad, se expone una variante de la introducción transpuesta. En el compás 67 se presenta el tema *c*, las terceras paralelas entre violoncello y flauta, con el acompañamiento de piano en un arpegio en registro grave producen ambigüedad respecto a la
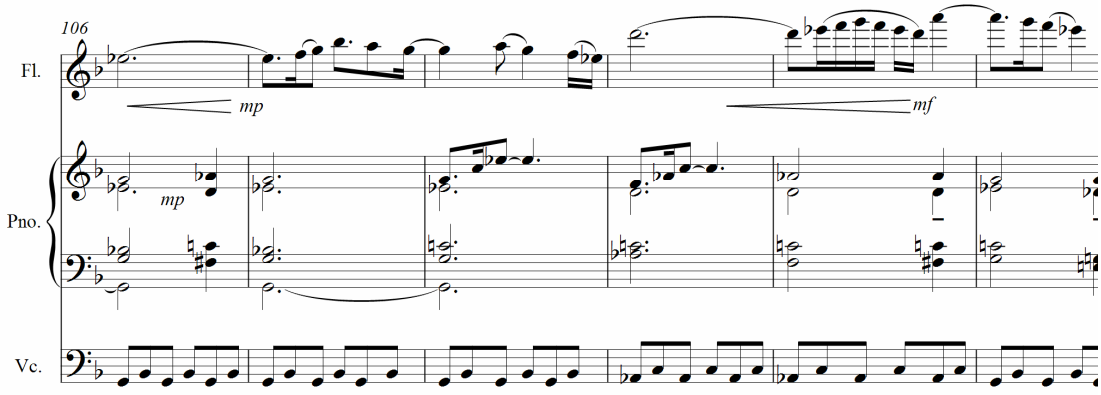
tónica. El piano ejecuta las notas re-fa, lo cual no define tampoco el modo. Hay un oscurecimiento del eje tónico de Sib, al final de la sección el eje tónico vuelve a ser Sol.
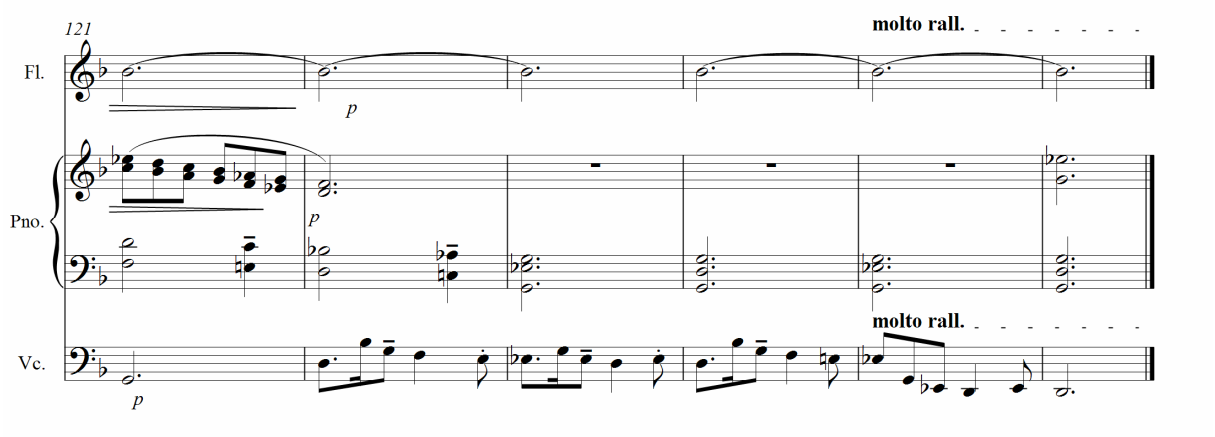


Sin embargo no se define su modo debido a que el ostinato que se introduce con un motivo derivado de *a*, juega con la doble pertenencia a los modos eólico y dórico.



Aquí se condensa la tensión armónica que atraviesa toda la obra, en un proceso textural de dinámica creciente, que resuelve en el compás 87 con el comienzo de la sección A´ y la recapitulación de la introducción variada. Luego de la exposición del tema *a*, se recapitula el tema *b*, en una súbita modulación a Mib jónico, que resuelve todas las tensiones armónicas.



La melodía se repite con variaciones tímbricas orientadas a un descenso dinámico y a la preparación del final de la obra con la sensación de resolución armónica. La coda presenta la vuelta súbita a sol menor, con un cambio de color repentino de la armonía y la introducción de la célula sobre la que se construye el ostinato anunciando el final del tema en un acorde de sol menor con sexta del modo eólico.



Esta obra se construye sobre un eje tónico de Sol menor, que oscila entre el modo eólico y dórico. La sección A expone el primer tema y presenta el segundo en contexto polimodal, donde el sol lidio de la melodía deriva en la tonalidad de Sib menor presente en B, que también juega con su pertenencia al dórico/eólico. Hacia el final de la sección B hay una vuelta a Sol. En la sección A´ súbitamente resuelven las tensiones armónicas mediante la introducción del Mib mayor. La coda utiliza como armonía nuevamente los modos eólico y dórico como forma de mantener un ostinato que concluye en un acorde de sexta incierto en su referencia tanto a sol eólico como a mib mayor.

La grabación

La idea predominante al llevar a las obras al disco, fue la de respetar el sonido que tienen en vivo, ya que originalmente están concebidas para un sonido dentro de un espacio y un tiempo reales, con la inclusión de la improvisación, el acuerdo y la experimentación a nivel grupal. Con este objetivo, en las tomas se respetaron cualidades como la reverberación natural y el timbre de los instrumentos en el espacio que se grabó. Debido a la imposibilidad de hacer una toma directa del grupo, por razones de tiempo y espacio, la toma multipista se realizó manteniendo la naturalidad de la ejecución. Debido a que todas las partes de los instrumentos pueden ser ejecutadas en vivo tal como fueron escritas, las obras se grabaron cortando lo menos posible las tomas y respetando las primeras versiones de todas las secciones improvisadas. Previamente a la grabación, el proceso de ensayo permitió redondear el aspecto compositivo y asegurar aspectos performativos para que en el momento de la grabación los instrumentistas tuvieran como referencia lo logrado grupalmente en los ensayos.

En la mezcla y masterización la consigna fue no modificar demasiado el sonido ni los volúmenes de los instrumentos, dándole a la obras amplitud de dinámicas para que se escuche la profundidad de los diversos matices, lo cual es un desafío, dada la tendencia actual de los discos de nivelar los valores dinámicos y no dejar espacios vacíos en la grabación. Esto trajo como consecuencia una sonoridad que no invade el oído del oyente, sino que implica una escucha atenta debido a la amplitud de los volúmenes y el sonido desnudo de las partes solistas en contraste con los

tutti del grupo. El silencio, como elemento de valor dentro del arreglo, adquiere mayor presencia sin los componentes perceptivos que entran en juego en la música en vivo.

El material grafico

La creación de la parte visual de la tesis (carátulas, libro cd) estuvo a cargo de Noelia García, artista plástica y estudiante de sociología de la UNVM. El trabajo está basado en la técnica mixta, con la utilización de Collage, tinta china con plumín, tintura sobre papel e hilo. La técnica mixta se relaciona directamente con la cuestión del mestizaje y la apropiación de elementos de diferentes culturas. Los mapas intervenidos son, en palabras de la autora “un encuentro con otra gente”. La técnica, a disposición de la cartografía, es intervenida en la reinterpretación de una realidad aparentemente objetiva, se busca el revés de una trama que pasa desapercibida. A su vez el mapa remite a una topografía específica y a un imaginario alrededor de una figura tantas veces vista. El mapa se puede asemejar a los *topos* musicales, iconos reconocidos por todos y reutilizados como signo de pertenencia a una tradición. Con el collage y la transparencia se superponen capas, como metáfora de una superposición histórica que va otorgando textura al espacio de esos mapas aparentemente imparciales en su delimitación del espacio. Intervenirlos deviene, no en un oscurecimiento o deformación, sino en develamiento de la autentica calidad del mapa como imagen de un lugar, que no se encuentra a través del conocimiento objetivo que puede otorgar la cartografía, sino a través de la expresión de la cultura viva. La inclusión de hilos en la obra se relaciona con la trama y con la técnica americana del telar. En Las culturas precolombinas la vestimenta era una forma de comunicación y de símbolo, y aun hoy el telar sigue formando parte de una técnica presente en nuestra cultura.

Sobre cada obra sonora, se creó una obra plástica, estableciendo un dialogo entre las dos artes y otorgándole a la imagen un rol de importancia equivalente al sonido, donde a cada obra corresponde una imagen como otra manera de condensar los conceptos presentes. Sumado a lo sonoro y visual, dentro del libro del disco se exponen algunos fragmentos sobre el pensamiento acerca de estas obras. Estos comentarios del compositor funcionan como un abordaje poético de las impresiones y pensamientos ya expuestos en este capítulo. El arte de tapa, hecho a mano por la artista y diferente en cada copia, cierra al disco como un objeto de arte, que condensa el pensamiento de la artista acerca de las obras sonoras y la obra plástica, nacida de un gesto propio.

La presentación en vivo

La creación de estas obras, elección de instrumentistas, etc. Tuvo como finalidad su ejecución en vivo por lo tanto, en el concierto se interpretarán las obras sin modificaciones. Debido a

que los instrumentos son acústicos, se pondrá la mira en utilizar la amplificación lo más discretamente posible, de manera que el oyente perciba la obra sin mediaciones, en un contexto relacionado a la cotidianeidad de la música latinoamericana tradicional, en un marco de música contemporánea.

En el aspecto visual se realizará la proyección de las imágenes que acompañan al disco, como una escenografia móvil, que relacione las obras plásticas a la interpretación en vivo.

Conclusiones

El análisis muestra como estas obras, dentro de sus particularidades, aciertos y errores, se integran al ámbito de la música latinoamericana. Cruzadas por múltiples influencias, en un terreno hibrido, conjugan a su manera la pertenencia al lugar, expresada en los *topos*, con la utilización de técnicas de la música contemporánea. La formación de este orgánico otorgó una paleta expresiva, y la exploración del uso de instrumentos andinos, en nuevos modos de composición, permitió la creación de obras que pueden transitar por las exigencias de las técnicas contemporáneas a la vez que mantener un sonido ligado a la historia americana. El desafío consistió en respetar especialmente a los instrumentos americanos, no forzándolos a entrar dentro de un sistema ajeno a su construcción. El trabajo de experimentación sobre técnicas extendidas se hizo de manera que fueran las técnicas contemporáneas las que se adaptasen al uso que estos instrumentos pueden hacer de ellas. Inclusive en ocasiones los instrumentos autóctonos estuvieron implícitos en la composición permitiendo la construcción de ciertas sonoridades y no otras, produciendo un parentesco, un gesto común que se desliza en la obra.

Las técnicas contemporáneas otorgaron el marco de libertad como parte de un pensamiento que se asocia específicamente a un momento histórico. Sin embargo la utilización de estas técnicas no es un proceso objetivo, sino que también pertenece a una construcción hecha por otros compositores y utilizada por ellos en otro momento histórico y espacio geográfico. Los recursos de la música contemporánea, como lenguajes compositivos actuales, fueron usadas en dialogo con la identidad, en un proceso que enriqueció a ambas y que constituye un camino de frontera, por donde transita una música que escapa a una catalogación simple, en parte porque esa frontera es trazada desde la personalidad del compositor, que desarrolla estrategias para participar de la posmodernidad sin perderse en la mera aplicación de recursos novedosos. Para lograr este incierto camino de frontera en las composiciones, se partió de la antropofagia como pensamiento y como método. No hay un mero aceptar o imitar técnicas, sino que todo es cuestionado, todo pasa a través de un filtro, el cual adapta, incorpora o deforma, pero siempre como gesto de apropiación, en busca de una música que suene orgánica.

Los *topos*, como iconos, son siempre una elección personal, aquellos que aparecen en el proceso creativo de manera consciente y los que por ser más abstractos o más inconscientes, escapan a la vista del compositor. La identificación de iconos sonoros, como forma de referencia, a ciertos géneros latinoamericanos, fue especialmente valiosa a la hora de componer dentro de un lenguaje, con la inclusión de elementos y técnicas más o menos ajenas a él, en constante cruce, dialogo, lucha. Los iconos y su referencialidad parten desde el terreno de lo más obvio, considerados como simples exotismos, y se dirigen hacia lo más abstracto, rondando lo poético, lo inaudible. Entre estas dos aguas se sitúan las referencias latinoamericanas, que partieron desde dentro de una práctica cotidiana y compleja, en un trabajo recursivo de composición y análisis que alimentó las obras y permitió luego identificarlas como parte de la vanguardia situada.

En el aspecto formal las obras muestran una estructura simple, pero que en su simpleza esconde procesos y lógicas diversas que le dan variedad. La austeridad y el uso de formas breves como parte de la característica latinoamericana se orienta a una expresividad concentrada, que busca ser compacta, también como manera de suplir la perdida de la coherencia de algunos recursos, que por su mismo carácter corren el riesgo de diluir toda direccionalidad.

La experimentación y la aleatoriedad fueron el marco dentro del cual se le dio libertad al intérprete, como forma de integrar el proceso creativo al momento de la ejecución. La música popular de Latinoamérica, en este aspecto, ha sabido hacer de esto uno de sus rasgos más valiosos. Con la introducción de la partitura se ve amenazada esta visión, en pos de una idea de “corrección” musical. La inclusión de la improvisación de ciertos parámetros vuelve imposible de sostener cualquier intento de corrección y permite que el intérprete tenga un marco para jugar, romper u opinar sobre la obra, dentro de la obra.

Lo plástico y literario formaron parte de un proceso donde las impresiones implícitas fueron aflorando mediante el dialogo, la escucha y la escritura. Con el agregado de estos dos aspectos se extendió a la obra, mas allá de lo sonoro, como algo abierto, a lo que el dialogo sigue enriqueciendo y que puede exceder el marco de este trabajo. La última instancia de la vanguardia situada, en su calidad de mestiza es también su incompletud. El pensamiento hibrido nunca puede estar completo, su fuerza mas propia surge del dinamismo que le otorga la ambigüedad, la mezcla, la incertidumbre, como valores positivos.

Se compuso música pensándola como una práctica que está inserta en la cotidianeidad, pero sin ignorar toda la carga teórica y emotiva que se adquiere en contacto con otras tradiciones, considerando a las culturas como practicas equivalentes, caracterizadas por una profunda heterogeneidad. La búsqueda, la exploración y las técnicas al servicio de la composición son, más allá de lo novedoso o gastado de su resultado, una exigencia dentro de una búsqueda estética que se sitúa sobre un horizonte histórico y filosófico que otorga estas posibilidades. A pesar de tanto “disponible” en el mundo musical actual, se pensó en una sonoridad orgánica, desde la consideración que la música latinoamericana es un fenómeno mestizo, hibrido desde sus comienzos, que participa de una tensión particular, la cual es a la vez la que le otorga su gesto mas único.

Bibliografía

Libros

ABALLAY, Silvia. *Fin de Siglo y la Música argentina de Frontera Para Flauta y Guitarra.* Mendoza. Tesis de maestría en interpretación de música latinoamericana del siglo XX. 2008.

ABALLAY, Silvia, et al. *El Tango En Villa Maria (1940-1970) Historia, Análisis y preservación de las creaciones.* Villa Maria. Universidad Nacional De Villa Maria. 2008.

AGUILAR, María Del Carmen, *Folklore Para Armar*. Buenos Aires. Ediciones Culturales Argentinas, 1991.

AHARONIÁN CORIÚN *Conversaciones sobre música cultura e identidad.* Uruguay. Tacuabe. 2005.

ARETZ, Isabel. *El Folklore Musical Argentino.* Buenos Aires. Ricordi. 1952 y posteriores.

CARDOSO Jorge *Ritmos y formas musicales de Argentina, Paraguay y Uruguay.* Universidad de Misiones. Misiones. 2006

CARPENTIER, Alejo. *Ensayos Selectos.* Buenos Aires. Corregidor. 2007

CASERES, Emilio. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Voz "Gerardo Gandini". Madrid. Soc. De Autores y Editores, S.V. 1999. Tomo V. P 366

DAILLIN Leon. *Techniques of Twentieth Century Music, A guide To The Materials of Musical Composition.* Dubuque. W.M.C. Brown Company Publishers. 1974.

D´HARCOURT, Raoul et Al. *La música de Los Incas y sus supervivencias*. Lima. Occidental petroleum corporation of Perú. 1990.

DIBELIUS Ulrich. *La Música Contemporánea a partir de 1945.* Madrid. Akal. 2004.

DICK, Robert. *El desarrollo Del Sonido Mediante Nuevas Técnicas*. Madrid. Mundimusica. 1995.

FERNANDEZ CHITI, Jorge. *Diccionario de Estética de las Artes Plásticas.* Buenos Aires. Condorhuasi. 2003.

FERRER Horacio. *El tango su Historia y Evolución.* Buenos Aires. Continente. 1988.

FISCHERMAN, DIEGO *Efecto Beethoven: Complejidad y Valor en la Música de Tradición Popular*. Buenos Aires. Paidós. 2004.

FORNER Johannes et al. *Contrapunto Creativo*. Barcelona. Idea Books. 2003.

FUBINI Enrico. *La Estética Musical desde la Antigüedad hasta el Siglo XX.* Madrid. Alianza editorial. 1999.

GARCIA CANCLINI. Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires. Sudamericana. 1995.

GARCIA MARTINEZ, Juan A. *Arte Y Pensamiento en el Siglo XX.* Buenos Aires. EUDEBA. 1977

GRAETZER Guillermo *La Música Contemporánea*. Ed Ricordi S/D.

GOMBRICH, Ernst. *La Historia del Arte*. Nueva York. Phaidon. 1997.

GRUZINSKI, Serge. *El Pensamiento Mestizo.* Buenos Aires. Paidós. 2000.

HEIDEGGER, Martin. *Aportes A La Filosofía, Acerca Del Evento*. Buenos Aires. Editorial Biblos. 2005.

HEIDEGGER Martin. *Arte Y Poesía*. México. Fondo de Cultura Económica. 2005.

HERBERT Eimert *¿Qué es la Música Dodecafónica?* Buenos Aires. Nueva Visión. 1973.

HESS, Walter. *Documentos Para La Comprensión Del Arte Moderno.* Buenos Aires. Ediciones Nueva Visión. 1998.

IBARRA GRASSO, Dick Edgar. *Argentina Indígena y Prehistoria americana.* Buenos Aires. Tipográfica Editora Argentina. 1971.

KOHAN PABLO, et al. Voz "Tango" en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana.* Madrid. SGAE. 1999.

KÜHN Clemens. *Tratado De La Forma Musical.* Barcelona. Labor. 1994.

KURI Carlos *Piazzolla, La Música Limite*. Buenos Aires. Corregidor. 1977.

LENDVAI Ernö. *Bela Bartók, Un Análisis de su Música.* Huelva. Idea Books. 2003.

LOCATELLI de Pergamo, Ana Maria *La Notación de la Música Contemporánea.* Buenos Aires. Ricordi. 1973

MARTINEZ MIURA, Enrique. *La Música Precolombina*. Buenos Aires. Paidós 2004.

PAZ, Juan Carlos. *La Música en Estados Unidos.* Mexico. Fondo De Cultura Económica. 1952.

PAZ, Juan Carlos. *Alturas, Tensiones, Ataques, Intensidades.* Vol II. Buenos Aires. Ediciones De La Flor. 1987.

PEERSICHETTI Vincent. *Armonía Del Siglo XX* Madrid. Ed Real Musical.1985

PERLE George. *Composición Serial y Atonalidad*. Idea Books S/D

PISTON, Walter. *Orquestación*. Madrid. Real Musical. 1984.

PORTORRICO, Emilio. *Diccionario Biográfico de la Música Argentina de Raíz Folklórica.* Buenos Aires. Ed. del Autor. 1997.

RODRIGUEZ KEES Damián *Liliana Herrero, Vanguardia y Música Popular*. Santa Fe. Universidad Nacional Del Litoral. 2006.

SALGAN Horacio *curso de Tango.* Buenos Aires. Ed. del autor.

SCHAEFFER, Pierre. *Tratado de los objetos musicales*. Madrid. Alianza Música. 1996.

SCHÖEMBERG, Arnold. *Tratado de Armonía*. Madrid. Real Musical. 1997.

SCHOENBERG Arnold. *Brahms El Progresivo, en El Estilo y La Idea.* Madrid. Taurus. 1963.

SALZER Eric, *Audición Estructural*, *Coherencia tonal en la música*. Barcelona. Labor. 1995.

STONE Kurth. *Music Notation in the Twentieth Century.* New York. Norton Company. 1980.

STRATTA GARIAZZO Mariana. *Argentine Music for Flute with the Employment of Extended Techniques: An Analysis of Selected Works by Eduardo Bértola and Marcelo Toledo.* University of Texas. 2005.

VEGA Carlos *Panorama de La Música Popular Argentina un ensayo sobre la Ciencia del Folklore.* Buenos Aires. Losada. 1998

_____. *Las Danzas Populares Argentinas.* Buenos Aires. Losada. 1998.

Artículos

ARANA RODRIGUEZ Bienvenido. “El Pensamiento Científico de Gerard Grisey a Través de Prologue Por Alto Seul (Et Resonateurs)”. Paris. Université Paris VIII. 2008

AHARONIAN Coriún. “An Approach to Compositional Trends in Latin America”. *Leonardo Musical Jornal Volumen* 10. MIT press. 2000. S/D

ARETZ Isabel. Et al. “Áreas Musicales De Tradición Oral en América Latina, Una Critica Tentativa y Reconstrucción de Los Cancioneros Establecidos Por Carlos Vega”. S/D.

BAZAN, Oscar en TORRES Rodrigo. “Creación Musical e Identidad en América Latina, Foro de Compositores del Cono Sur”. Santiago de Chile. *Revista Musical Chilena*. Enero – Junio 1988. Nº 169.

BLAQUE Martha. “Enunciados Fundamentales Tentativos para la Definición del Concepto de Folklore”. Buenos Aires *Cuadernos III del Centro de Investigaciones* Antropológicas. 1980

CHANGO FARIAS GOMEZ en “Folklore hecho en las ciudades” *revista Ñ.* Nº 62. Buenos Aires. 4 de diciembre 2004.

DE ANDRADE Oswald. “Manifiesto Antropófago” en *Revista De Antropofagia año I, numero I.* Sao Paulo, Brasil. 1920

DIAZ, Claudio F. “El Lugar de la Tradición en el Paradigma Clásico del Folklore Argentino”. En *Actas del VI Congreso de la Rama Latinoamericana de la IASPM.* 2006.

_____. “Oro y púrpura para el folklore. Estrategias de legitimación y lugar social en Coronación del folklore de Ariel Ramírez, Eduardo Falú y Los Fronterizos” En *Actas del VI Congreso de la Rama Latinoamericana de la IASPM.* 2006 P 2. Consultado on line: ttp://www.iaspmal.org/uploads/file/cdocDocumentos/cd40340f27876ef69d0697020bd70eab.pdf el 20/05/11

GARCIA María Inés. “El Nuevo Cancionero. Aproximación a una expresión de modernismo en Mendoza. Mendonza. Departamento de Música, Facultad de Artes y Diseño. Universidad Nacional de Cuyo. En: *Actas del VII Congreso de la Rama Latinoamericana de la IASPM*. 2006.

_____. “Zamba Azul y La renovación de la Canción Popular Mendocina”. Mendoza. *Huellas. Búsquedas en Artes y Diseño*, nº 6. 2008

_____. “La Vida Vuelve, Prestamos y Articulaciones en la Obra Musical de Tito Francia”. Mendoza. Departamento de Música, Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo.

GARCIA BLAYA, Ricardo en MESA Paula. “Eduardo Rovira; Un Nuevo Aire en el Tango de Buenos Aires”. *Actas del IX Congreso de la IASPM,* Caracas, Venezuela. 1 – 5 de junio de 2010.

GARCIA BRUNELLI, Omar. “La Obra de Astor Piazzolla y su relación con el tango como especie de música popular urbana”. Buenos Aires. Revista *del Instituto de Investigaciones Musicológicas*. Nº 12. 1992. P 220

GOLDENBERG Gabriela. “La Música de Astor Piazzolla, Aspectos Estilísticos y Estructurales de su (Des)territorializacion”.www.hist.puc.cl/iaspm/rio/Anais2004%20(PDF) el 15/07/11

GONZALEZ, Juan Pablo. “Hacia el Estudio Musicológico de la Música Popular Latinoamericana”. Santiago De Chile. *Revista Musical Chilena*. 1986

_____. “Evocación, Modernización y Reivindicación del Folklore en Chile, el Papel de la Performance”. Santiago De Chile. *Revista Musical Chilena*. S/D

GUEMBE MARIA Gabriela. “Vanguardia Situada, Una retórica de pertenencia”. Buenos Aires. *Boletín Musical* N° 18. 2007.

_____. “Música Situada: Un Caso de Dialogo Posible Entre Identidad y Semiótica”. Puebla. *Tópicos del Seminario*. Enero – junio. 2010.

_____. “Vanguardia Situada, Una retórica de pertenencia”. Buenos Aires. *Boletín Musical* N° 18. 2007.

HERRERA Eduardo. “Austeridad, Sintaxis No-discursiva y Microprocesos en la Obra de Coriún Aharonian”. Bogotá, D.C. *Cuaderno de Música, Artes Vis y Artes Escénicas.* (1): 23–65, Octubre 2004–Marzo 2005.

HERRERO Liliana, “La Impaciente Tensión” Citado por RODRIGUEZ KEES Damián *Liliana Herrero, Vanguardia y Canción Popular*. Santa Fe. Universidad Nacional del Litoral. 2006.

_____. Escritos de la conferencia en el marco del 2º Congreso Latinoamericano de Formación Académica en Música Popular, 21 al 24 de octubre de 2009. Inédito.

HUSEBY, Gerardo. “El análisis musical al servicio de una idea: Carlos Vega, medievalista” en *Actas de las IX Jornadas Argentinas de Musicología y VIII Conferencia Anual de la AAM.* Buenos Aires. Instituto Nacional de musicología. 1998.

KRÖPFL, Francisco. “Propuesta para una Metodología de Análisis Rítmico”. En *Simposio de Analítica Musical, III Jornadas De Musicología.* Buenos Aires. 1986

_____. “Una Aproximación Al Análisis y a la Composición Del Ritmo”. En: *Revista Lulú. S/D.*

LOPEZ CANO, Rubén. “Favor de no tocar el género: Géneros, estilo y Competencia en la Semiótica Musical Cognitiva Actual”. En MARTI JOSEP et al (eds.) *Voces e Imágenes de la Etnomusicóloga Actual.* Madrid. Actas del VII Congreso de la SibE. Ministerio de Cultura. 2004 Versión on line www.lopezcano.net. El 02/06/11. p 14

LOREIUX Gregory. *Une analyse d’Amers de Kaija Saariaho*. Revue DEMéter, novembre 2004, Université de Lille, en:www.univille3.fr/revues/demeter/analyse/lorieux.pdf. Consultado el 27/07/ 11

MESA Paula. “Eduardo Rovira; Un Nuevo Aire en el Tango de Buenos Aires.” *Actas del IX Congreso de la IASPM*, Caracas, Venezuela. 1 – 5 de junio de 2010.

MOLINARI, Olivia Concha. “Violeta Parra, Compositora”. Santiago De Chile. *Revista Musical Chilena*, año XLIX, enero – junio 1995. N° 183.

PARASKEVAIDIS Graciela. “Los setenta años del compositor Argentino Gerardo Gandini”. Versión on line. http://www.gp-magma.net/pdf/txt_e/sitio-Gandini60Pauta.pdf. Consultada el 25/07/11.

_____. Texto escrito para el librillo del CD del ensemble de cámara de la OEIN, Fundación Arca Ira, Cantvs, CA 067-2, La Paz, Bolivia, 2004, y actualizado luego del fallecimiento del compositor.

POLTI, Victoria. “Las Formas contemporáneas del Tango”. Versión on line http://entremusicas.com/investigacion/2010/12/06/las-formas-contemporaneas-del-tango.pdf consultado el 15/07/11

SOLOMOS Makis. “La identidad Del Sonido, Apuntes Cruzados Sobre Jonathan Harvey y Gérard Grisey”. Centro Georges-Pompidou. *Revista Resonancia* Nº 13, marzo de 1998.

TRAVIS, Roy. “Towards a New Concept of Tonality?” *Journal of Music Theory.* 1959

ZULETA, Sebastian. “Acercamiento al Trabajo Compositivo de Cergio Prudencio Para La OEIN a partir del Análisis de `La Ciudad”. En: *Nuestra. Revista de estudio Sobre La Cultura Latinoamericana*. Enero – Junio 2007.

Partituras.

ANTÓN, Susana. *Didar*, Piano. Mendoza. S.A.R. S/D

_____. *Sonatina, para Fagot y Piano.* S/D

BACH, Johan Sebastian. *El Clave Bien Temperado*, Vol. I y II. Buenos Aires. Ricordi. 1971

BARTOK, Bela. *Música para cuerdas Percusión y Celesta.* Viena. Universal Edition. 2001

BEETHOVEN, Ludwing Van. *Late String Quartets and the Grosse Fuge.* Nueva York. Dover Miniature Scores. 1998.

BROUWER, Leo. *Danza Del Altiplano*. Paris. Max Esching. 1984.

CAGE, John. *Sonatas and Interludes for Prepared Piano.* Nueva York. Editions Peter. 1980

FALÚ, Juan. *Songbook*, *Canciones, obras para guitarra*. Villa Maria. EDUVIM. 2010.

GRISEY, Gerard. *Periodes, por Sette Instrumenti.* Ricordi. 1974.

_____. *Partiels.* Roma Ricordi. 1975.

LEGUIZAMON, Alberto. *Cancion de Cuna Para el Vino.* Buenos Aires. Lagos. 1973

_____. *Cantor de Obraje*. Buenos Aires. Lagos. 1973

_____. *La Desvelada*. Buenos Aires. Lagos 1973.

LIGETI, György. *Ten Pieces for Wind Quintet.* Londres. Schott & co. 1968

MAGGIOLO Daniel *Empezando por el Tiempo*. 1995-2000. Montevideo. Inedito.

MONCHO Vicente …*De Tango* Versión 1996 para Orquesta. Inédito

PIAZZOLLA, Astor. *Tango-etudes*, *para flauta sola.* Paris. Henry Lemoine. 1987.

_____. *Le Historie du Tango.* Paris. Henry Lemoine. 1986.

PRUDENCIO, Cergio. *La Ciudad*. La Paz. 1980. inedito

SAARIAHO Kaija. Du cristal…à la fumée, diptyque pour orchestre, 1989-1990.

_____. *Cendres*, *For Alto Flute, Cello and Piano*. London. Chester Music. 1998

SALGAN Horacio. *A Don Agustín Bardi*. Ed. Julio Korn. Buenos Aires. 1950.

SCHOENBERG Arnold. *Drei Klavierstuke op 11.* Universal Edition.

_____. *Verläte Natch and Pierrot Lunaire.* Nueva York. Dover. 1994.

STOKHAUSEN, Karlehiz. *Klavierstuke*. Viena. Universal Edition. 1954.

WEBERN, Anton. *5 Sätze Für Streichquartett.* Viena. Universal Edition. 1990

Grabaciones.

BANEGAS, Horacio. *Inmediaciones*. Buenos Aires. DBN. 2006.

BARAJ, Mariana. *Lumbre*. Buenos Aires. BAU. 2002.

BARTOK Bela, *Divertimento – Dance Suite.* Hamburgo. Deustche Gramophon. 1985

BROUWER, Leo. *Brouwer por Brouwer.vol I y II.* La Habana. EGREAM. 2000.

CHANGO SPASIUK. *Pynadí, Los Descalzos.* Buenos Aires. BMG. 2008.

COMPANIA OBLICUA. *Latitud Sur*. Buenos Aires. Bau New Music Series. 2007

HERRERO, Liliana. *Igual A Mi Corazón.* Buenos Aires. Sony BMG. 2008.

_____. *Litoral*. Buenos Aires. EPSA music. 2005.

INTI ILLIMANI. *Interpreta a Víctor Jara.* Buenos Aires. Warner. 2000.

_____. *Cantos de Pueblos Andinos.* Buenos Aires, Warner. 1992.

LIGETI, György. *Strings Quartets and Duets, Arditti String Quartet.* Londres. Sony Classical. 1996.

MESSIAEN, Olivier. *Quator pour la Fin Du Temps.* Paris. Cybella. 1980.

OEIN. *Cantos Crepusculares, Cantos Meridianos.* La Paz S/D.

____. *La Ciudad*. La Paz. 1980. Inédito.

PARRA, Violeta. *Composiciones Para Guitarra.* Santiago de Chile. Warner. 1999.

PÄRT, Arvo. *Johannes Passion*. Warner. 2003.

PIAZZOLLA, Astor. *Libertango*. Buenos Aires. Pagina 12. 2005.

_____. *Suite Troileana*. Buenos Aires. Trova Industrias Musicales. 1991.

_____. *Hora Cero*. Buenos Aires. American Clave. 1983

PRUDENCIO. Cergio. “La Ciudad”. La Paz. 1980. Inedito.

SCHOENBERG, Arnold. *Drei Klavierstuke.* Hamburgo. Deutsche Gramophon. 1980.

SERÁ UNA NOCHE. *La Segunda*. Buenos Aires. Musical Antiatlas. 2005.

SUJATOVICH, Leo. *Trío Cámara, Tangos*. Buenos Aires. MUTIS. S/D

WEBERN, Anton. Obras Completas. S/D.

Índice

Introducción.....5

Capítulo I: Músicas Latinoamericanas.....7
Introducción.....7
Músicas Latinoamericanas: préstamos, interferencias, intercambios.....7
Supervivencias de las músicas precolombinas.....10
Cancionero Tritónico.....10
Cancionero Pentatónico.....11
Músicas folklóricas.....12
Influencias desde el pacífico.....12
Influencias desde el atlántico.....14
De lo folklórico a lo popular.....15
Música de Raíz Folklórica.....15
Nuevo Cancionero.....18
Música Andina y Vanguardia.....23
El Tango.....27
La Vanguardia del Tango.....29
Vanguardia Situada.....36

Capitulo II: Música Contemporánea.....42
Introducción.....42
Intervalos.....43
Series.....45
Modos.....47
Escalas Sintéticas.....48
Polimodalidad – Politonalidad.....50
Rítmicas.....51
Aleatoriedad e improvisación.....53
Timbres e instrumentos.....55
A Modo de Cierre.....59

Capitulo III: Análisis de las obras 61
Introducción 61
Fragmentos andinos 62
Ucronico 63
Danza Para el último dios 67
Supervivencias 72
Rumiante – Timbero 76
Rumiante 76
Timbero 79
Cuerda De Arena 84
Niños Azules 87
La grabación 91
El material grafico 92
La presentación en vivo 92

Conclusiones 94

Bibliografía 96